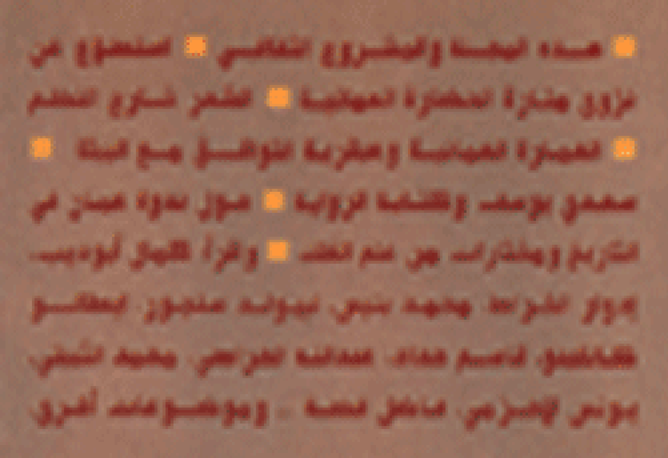


NIZWA

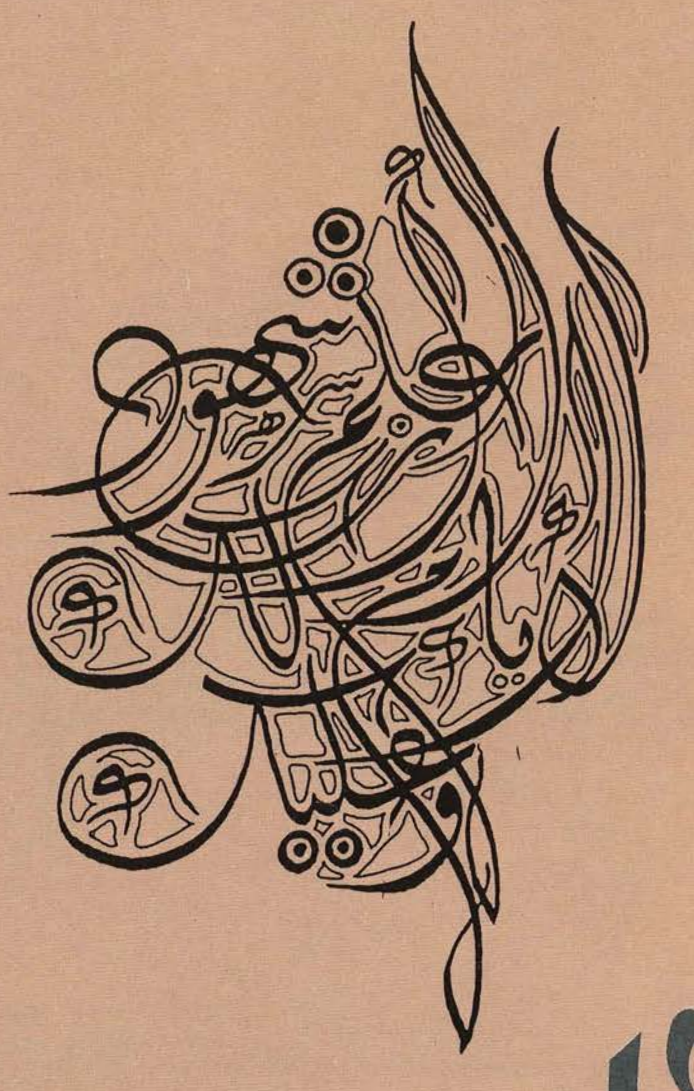
مجلة فصلية ثقافية

العدد الأول - نوفمبر ١٩٩٤م - جمادى الآخرة ١٤١٥هـ



«اعلم أن الأيام شهود
لك وعليك ..»

أبو العلاء المعري





مجلة فصلية ثقافية

رئيس مجلس الادارة
عبدالعزيز بن محمد الرواس

رئيس التحرير
سيف الرحبي

العدد الأول نوفمبر ١٩٩٤م
الموافق جمادى الآخرة ١٤١٥ هـ

تصدر عن :
دار جريدة عمان للصحافة والنشر

العنوان : ص.ب: ٨٥٥ الرمز
البريدي: ١١٧ الوادي الكبير
مسقط - سلطنة عُمان
تليفون : ٦٠١٦٠٨
فاكس : ٦٩٤٢٥٤

كالمردف لها وقد جعل بعضهم التاسع الذي على طرف الجناح الأيمن من جملة الفوارس لصاحبه [illegible]

الذي على الصدر في الوسط واثنان عن يمينه واثنان عن يساره والردف خلفه ويبتدئ من عند الكوكب

الرابع الذي على الصدر خط [illegible] صورة الدجاجة على ما يرى في الكرة



الثالث [illegible]

من كوكب قريب من الكوكب الذي وسط عنقه ويمر على تقويس حتى يتصل بالخامس والسادس

الشاميين من كوكبة الظباء ومن جملتها [illegible] قطعة كبيرة صحيحة

صورة

في القطعة المفردة من المجرة ثم يذكر بطلميوس شيئا سوى الثالث الذي في وسط العنق في خلال

جلية

الطائر كوكبين [illegible] ذكر أنه ذكرهما لأنهما خارجة عن الأقدار الستة وهذه صورة الطائر التي ترى في الكرة



جدول كواكب الطائر وهو الدجاجة

اسماء الكواكب

الذي على الفم ويسمى منقار الدجاجة

الذي على الرأس

الذي في وسط العنق

الذي في الصدر

النير الذي في الذنب وهو الردف

الذي على مفصل ... الجناح الأيمن

الأوسط من ...

هـــــــذه المجلة والمشـــروع الثقافــــي

منذ فترة ، والجدل بمستويات عدة يدور حول المتطلبات الثقافية والابداعية التي أفرزها سياق تطور المجتمع العماني بإرثه الكتابي والمعرفي العريق، الذي تدل عليه آلاف المخطوطات في شتى الحقول المعرفية..

هذا الجدل يبحث عن بلورة تلم شتاته وتستجلي ملامحه بعمقها وسطحها وجديتها وثرثرتها، اذ لا يستقيم الجدل والسجال حول أي وضعية معرفية وتاريخية، الا عبر سياقات مختلفة، هذه السياقات التي تتجه صوب وجهة أو وجهات، باحثة عن منابرها وأماكنها الطبيعية التي يمكن أن تنتج فيها..

في هذا المنحى، ربما تأتي مجلة (نزوى) كمتطلب ثقافي ضروري في مسار الثقافة العمانية ومحاولة بلورة خصوصيتها وأصواتها، وروافدها المتعددة..

ورغم مكانة عمان في التاريخ العربي والعالمي لكنها ظلت تعاني من جهل «الآخر» بها على الصعيد المعرفي. فقلما نجد صدى لمختلف النتاجات العمانية النثرية في محيط الثقافة العربية، وهي نتاجات تتسم بالغزارة والتنوع والعمق في أقانيم شتى، ارتادها الأسلاف بذهن خلاق رغم شراسة الجغرافيا ونأي الأمكنة..

لم تكن هذه الجغرافيا وعناصرها، كما يتصور البعض، عامل انغلاق وعقدة وتقهقراً في الفكر العماني، بل استطاع المبدع العماني أن يتجاوز هذا العامل بعطاء خلاق كما تدل على ذلك النتاجات الكلاسيكية للثقافة العمانية التي تتوزع بين شتى العلوم والمعارف والابداعات، في: الفلك وعلوم البحار والطب والتاريخ وعلم الكلام واللغة وأصول الفقه وكذلك الشعر والنثر الفني الرفيع.

هذه الحقول المعرفية تكشف لقارئها المعاصر عن صلات بالغة الثراء بتاريخ الفكر البشري، كما تكشف عن ملامح الشخصية العمانية وأنماط حياتها وتفكيرها المرتبطة بمصير مشترك وشامل بمحيط عروبتها واسلامها..

كان لهذا الإنتاج وهذه الثقافة، لو درست وتواصلت وسُلط ضوء البحث على تخومها، أن تمد الثقافة العربية برافد حيوي ومتميز يصب في نهرها الكبير، وهو ما يلزم القيام به ليس عبر مجلة فحسب، وانما عبر حركة شاملة للثقافة العمانية قديما وحديثا.

نحن الآن أمام مواجهة عارمة مع قيم وأنماط ينتجها «الآخرون» وأصبح تسويقها كاسحا على المستوى الكوني يساعد على ذلك انتشار مفاهيم الاستهلاك والاسفاف والسطحية عبر الوسائل السمعية والبصرية التي أصبحت تحتل الحيز الأكبر من العقل البشري المعاصر، وهذا لا يتأتى الا عبر اظهار الروح الابداعية وارثها وخصوصيتها المتجددة في الزمان والمكان.

لسنا بصدد نقاش غالبا ما ينتج العقم بين ثنائية متضادة حول قديم وجديد، أصالة ومعاصرة.. و.... الخ.

فمثل هذا النقاش أو السجال الذي سفح حول جثته حبر كثير لم يبعث أي نبض في هذه الجثة من فرط منظوره الضيق، شاملا الابداعات البشرية عبر أزمنتها المتعددة.. فليس هناك تناقض بهذه القطيعة إلا في ذهن فرسان هذه الثنائية المفتعلة، الذين يعلو صراخهم وكأننا في حلبة مصارعة بين الحديث والقديم، بما تتطلبه هذه الحلبة من تعبئة وأحقاد مريبة يصبها هذا الطرف على الآخر، حيث تتغذى هذه النزعة من أرضية اجتماعية وفكرية مرضية لا صلة لها بما تتذرع بمناقشته والذود عن حياضه من أدب وابداع وقيم.. ويتذكر المعنيون بالثقافة ما حصل ويحصل على صعيد وضعنا الثقافي بعمان في هذا السياق.

مثل هذه النزعة في السجال الثقافي بجانب عقمها ونفيها للتعدد والغاء الآخر وربما بسببه، آخذة في جلب أفدح الأضرار، وخاصة على حركة ثقافية آخذة في النشوء والتبلور، وتخلق صراعات ليست في مكانها، كما انها بجانب نزعات مرضية أخرى مثل تسلق الشهرة السريعة وتوهم الإبداع من غير خلفية فعلية لذلك، وأخذ الأدب مأخذ الوجاهة الموازي للثروة، تخلق صراعات ليست في مكانها، وتنقل صراعات الى أرضية الأدب ليست من صلبه وطبيعته ومساره.

واذا كان النقاش واختلاف التوجهات يثريان حقل الأفكار والأخيلة بشكل لا غنى عنه في أي تطور ثقافي، فانزلاقه الى هذه البؤرة العدوانية يؤدي إلى عكس ذلك تماما.

بداهة، وهذا ما نسعى اليه في مجلة (نزوى) فكرا ونصا، ان هذا التراث الإبداعي الذي يستنكف عنه البعض بسبب الجهل به وبغيره، هو جانب جوهري في لحظتنا المعاصرة وذاكرتنا الكتابية الحديثة، مثلما الجانب الآخر هو الراهن والمعيش.. فلحظة الكتابة هي لحظة تشظ واحتضان لأمكنة وأزمنة يحاول تجسيدها النص في متاهاته المختلفة وبمنطقه وقيمه..

◄ (ص ٢،٣)
من مخطوط «الكواكب الثابتة» تأليف عبدالرحمن بن عمر - دار المخطوطات والوثائق - وزارة التراث القومي والثقافة.

◄ اللوحة (ص٥)
للفنان العماني: محمد الصايغ



واذا كانت هناك أشكال تعبيرية آلت مع الزمن الى النمطية والشيخوخة مفسحة المجال لأشكال أخرى، كما هو تاريخ الإبداع الإنساني، فهذا لا يعني بطلان التراث وانما تجدده في اللغة والرؤية، ويعني استمراره بأشكال وأنساق أخرى..

التراث يسري ويتدفق عبر مرآة الوعي واللاوعي - في دمائنا وعروقنا وكتابتنا كما يسري في الحياة بشتى أوجهها واندفاعتها..

اننا نسبح في بحر من هواجس الأجداد كما يعبر «يونج».

نزعة الأصول الصارمة والقسرية بحرفيتها ونفيها لأي اجتهاد يخالف قولبتها للتراث والكتابة والحياة، تجسد القطب الآخر والأكثر خطورة لحجب الجوانب المشرقة والخلاقة في هذا التراث، فإما يتم الانصياع لهذا المفهوم الذي يجمد التراث في الزمان الذي أنتج فيه واما يتهم صاحب الرأي الآخر «الحديث ربما»، بالمروق والخروج عن جادة الصواب وفق التعبير المتبع: محاكمات ومفاهيم جاهزة سلفا يقذفها أصحابها بخفة على كل من يختلف في تناوله لمفهوم التراث وأشكال التعبير المختلفة وكأنما هم الأوصياء المنزلون على البشر وقيمهم وتراثهم، وليس (أي التراث) ملك المجتمع بفئاته وأفراده ومثقفيه مع غض النظر عن الآراء والاجتهادات المطروحة لسجال الخطأ والصواب..

هذه المفاهيم الجاهزة التي لا تقبل الشك في شيء ولا تقبل الحوار المعرفي أو لا تسعى إليه مكتفية بذاتها وبلاغها اليقيني الناجز عن قيم الأمة وبيان ماضيها ومستقبلها الأكيد، هي التي تؤدي إلى ظلامية مفرطة في الثقافة والحياة.

كل نزعة من التي أشرت لابد أن تفضي إلى تغييب عروة الصلات الطبيعية التي تنعقد حول كل اجتماع وكل ثقافة حقيقية تسعى إلى تطورها وثرائها عبر الحوار والخلاف والتعدد البناء وليس عبر الانكفاء بإضفاء القداسة على ما نقوله من رأي أو خطاب..

هذه الإشارات تطمح مجلة «نزوى» إلى توضيحها وبلورتها عبر محاولة نشرها «للقديم» المضيء في تراثنا العماني والعربي و«الحديث» الجدي الباحث عن صورته وملامحه وسط تراكمات الوعي والملابسات والتعبيرات المختلفة التي يمور بها عالمنا المعاصر.

واذا كانت مجلة «نزوى» في نزوعها إلى أن تكون مجلة «عربية» بشمولية هذه الكلمة المأساوية واتساعها، فذلك لا يأتي إلا عبر تقديم هذه الخصوصية العمانية بالدرجة الأولى وعبرها بالمعنى الابداعي للكلمة، تكون مدى مساهمتنا في ثقافتنا العربية الشاملة.

النص العماني قديمه خاصة وإلى حد كبير حديثه، لم يعرف بشكل مُرض لدى القارىء العربي، وغياب المنبر الثقافي المتداول على المستوى العربي هو واحد من أسباب غياب هذه المعرفة، كما ان ضمور البحث المعرفي المعاصر من قبل الكتاب العمانيين وغيرهم حول التراث الكلاسيكي للثقافة العمانية ومقاربته وتقديمه برؤية معاصرة تأخذ في اعتبارها، الانجازات المعرفية في خطابات البحث المعاصر ومناهجه وتجلياته، أدى ذلك كله الى عدم تمكن القارىء العربي من الاطلاع على ركن ثري من أركان ثقافته ومعرفته.

بمعنى آخر ان مجلة «نزوى» ستتبنى الجدل والبحث في هذا المجال المعرفي كمسألة أساسية لوجودها واستمرارها. وهذه المسألة أعتقد أنها على نحو من الجسامة في وضع آخذ في التأسيس وبحاجة إلى جهد ومسؤولية صادقة، فالمجلة وأي منبر ثقافي آخر لا تقوم بمهماتها إلا كجزء من وضع ثقافي متحرك ومنتج، وهو ما لم يتحقق لدينا بعد.

ولا يمكن لمجلة أن تدعي بسهولة المنحى التبشيري وسيولته، انها تقوم بذلك كله، خاصة وهي مجلة فصلية، لكنها نافذة ضمن نوافذ أخرى لابد أن تتوافر في مقاربة وبلورة خطاب ثقافي ما. وهي أيضا نافذة للثقافة العربية بتجلياتها المختلفة، فالتقاط الخصوصية والتأكيد عليها لا يمكن أن ينجز الا في ضوء ثقافة الأمة وهويتها الشاملة.

وفي سياق محاولات سد فراغ وثغرات الوضع الثقافي في البلاد عبر تحريك الأطر والمنابر وايجادها باتجاه القيام بهذا الدور، تطمح مجلة «نزوى» أن تشكل حالة ثقافية خارج المنشور والمطبوع بين دفتيها، أي أن تكون نواة لفعالية ثقافية وابداعية، تستقطب القدرات والمواهب الواعدة والمتحققة على مستوى السلطنة وعبر مد الجسور الثقافية على المستويين العربي والعالمي.

منبر كتابة واجتماع ثقافي لمتطلب وطني في سياق التطورات الانمائية والحضارية السريعة التي شهدتها وتشهدها السلطنة تحت قيادة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم..

سنحاول أيضا في حدود امكاننا وفي الأعداد القادمة ألا تكون الأسماء اللامعة هي دليلنا الوحيد، بقدر ما هو معيار القيمة وما يحمله النص من انجاز واضافة، وانه ليس هناك «صراع أجيال» بقدر ما هو صراع قيم وأشكال تعبير ورؤى، من غير تلك التحديدات الزمنية الصارمة المتوارثة من فترة لأخرى وعمر لآخر، التي تفيد أكثر في دراسة تاريخ الأدب أكثر من نقده وسبر أعماقه وماهيته..

وسنحاول تقديم ملفات ومحاور في كل عدد بدءا من عمان والجزيرة العربية حتى المغرب الكبير.

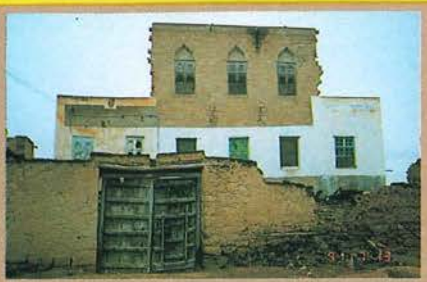
محاولات ستتبين طريقها ووضوحها في مسار الممارسة الثقافية، اذ يبقى التنظير والوعد الذي هو غير متواز ومتداخل مع هذه الممارسة الثقافية، محض هذيان وأحلام يقظة، ربما تفيد النص لحظة كتابته أكثر مما تفيد المشروع الذي يتطلب قدرا من الواقعية والعمل. وما نخطئه اليوم نتوخى صوابه غدا وفي الأعداد المقبلة.

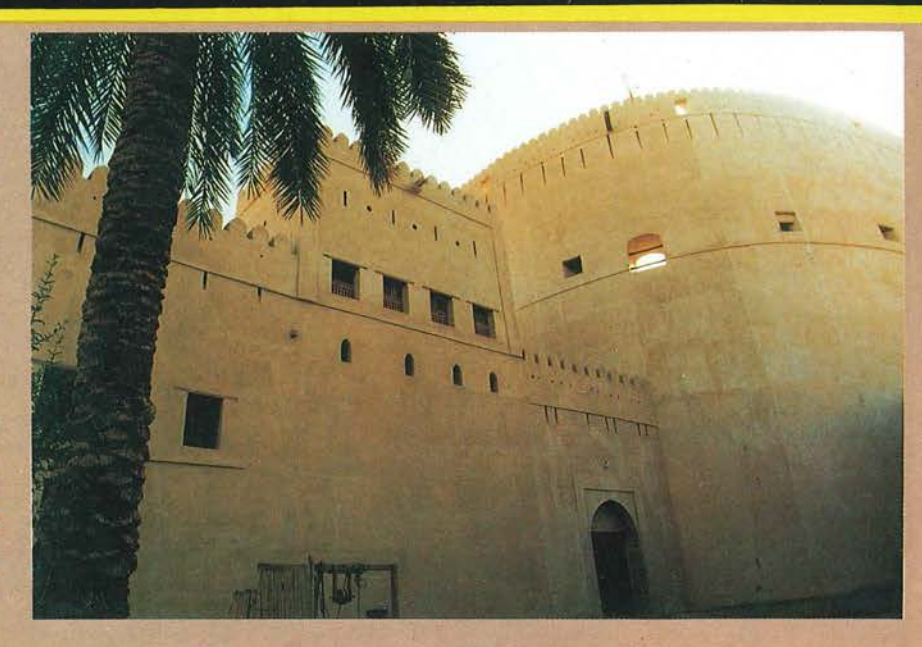
فالعدد الأول على سبيل المثال محطة اختبار نستشف من خلاله طريق المجلة ومسارها المقبل.

بقيت بداهة التذكير، ان ما تبقى لنا وللشعوب قاطبة هو ما ننتجه من معرفة وفنون وآداب كما تدل على ذلك الشواهد التي لا تحصى، ذلك الكنز الذي لا يفنى ولا ينضب له معين أمام الزمن الساحق الذي يبيد كل شيء في طريقه، عدا ما يحمل صفة البقاء من ثمار الروح ونزوعها نحو الارقى والأنبل، وهو المحتجب في خضم الحياة اليومية ولهاثها الفظ في تحقيق وسائل العيش وتبعاتها وشؤونها، لتكون هذه الحياة على قدر من الاحتمال والقبول والانسانية في شكل بعيد عن بريق المظاهر وزيفها الذي أخذ يلتهم كل تاريخ واجتماع وفن بالمعنى العميق وأصبح المقياس الكاسح للأشياء والقيم..

وربما هذا أيضا سبب في صدور مجلة ثقافية ضمن زمن غير ثقافي ومحيط أقرب إلى الانصراف عن الأدب والثقافة إن لم أقل الارتياب.

رئيس التحرير







المحتويات

الغلاف الأول : عدسة بدر النعماني . الغلاف الخلفي والداخليان : عدسة عبدالرحمن الهنائي

ترسل المقالات باسم رئيس التحرير... والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.

الأسعار: في سلطنة عُمان ـ ريال واحد

في الخارج: الامارات ١٠ دراهم ـ قطر ١٠ ريالات ـ البحرين دينار واحد ـ الكويت دينار واحد ـ السعودية ١٠ ريالات ـ الأردن دينار واحد ـ سورية ٥٠ ليرة ـ لبنان ٣٠٠٠ ليرة ـ مصر جنيهان ـ السودان ١٠٠ دينار ـ تونس ٢٢٥٠ مليما ـ الجزائر ١٠٠ دينار ـ ليبيا دينار ـ المغرب ٢٥ درهما ـ اليمن ٧٥ ريالا ـ المملكة المتحدة ٢ جنيه ـ أمريكا ٣ دولارات ـ فرنسا ١٥ فرنكا ـ ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراك السنوي :

ـ خمسة ريالات عمانية أو ما يعادله للأفراد .
ـ عشرة ريالات عمانية أو ما يعادله للمؤسسات.
يمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة ادارة التوزيع بمجلة «نزوى» على العنوان التالي:

دار جريدة عمان للصحافة والنشر

ص.ب: ٣٠٠٢ روي ـ الرمز البريدي: ١١٢ سلطنة عمان
هاتف: ٧٠١٥٥٥ ـ ٧٠٠٣٨٦ ، فاكس: ٧٨٦٥٩٠



تميزت التطورات المعمارية التي شاعت مؤخرا في بلدان منطقة الخليج العربي بأغفال الكثير من مبادىء اقتصاديات الطاقة ، تلك التي تم بلورتها عبر الزمن في الأنماط المعمارية المحلية التقليدية .

حدث ذلك على الرغم من كفاءة هذه الانماط المعمارية التقليدية في توفير بيئة حرارية ملائمة في جو المنطقة القاسي ، لأي مبنى حديث ، وان الطاقة الرخيصة المتوفرة حاليا هي مدعومة الى حد كبير ، ناهيك عن اضطرابات السوق النفطية وتقلباتها .

ومن المؤسف ان هذا الإرث الحضاري يبدد بالنسيان والضياع بسبب الإهمال في دراسته وتفهمه والمحافظة عليه .

وتمثل هذه الدراسة محاولة لتقصي السمات المميزة للعمارة العمانية التقليدية

هلال بن علي الهنائي

الانماط المعمارية في عمان

عبقرية البناء وكفاءة الاداء

ولمئات عديدة من السنين .

ونتج عن اهدار هذا الإرث إسراف كبير في توليد واستهلاك الطاقة الكهربائية لمواجهة الاحتياجات المتزايدة والتي وصلت على سبيل المثال في سلطنة عمان الى استهلاك أكثر من ٧٠ بالمائة من الطاقة الكهربية المولدة لتكييف العديد من المباني الحديثة ذات الكفاءة الحرارية المنخفضة ، وأصبح من الجلي أن استهلاك هذه المعدلات العالية من الطاقة لهذا الغرض قد أضحى يشكل عبئا ماليا كبيرا على بلدان المنطقة .

في هذا المقال نستعرض بعضا من الطرز المعمارية التي طورت محليا في السلطنة عبر فترات زمنية ممتدة ، وأسهمت لأقصى حد في تطويع معطيات البيئة المحيطة للتمتع بها والتكيف معها .

ولقد شمل ذلك مناطق السلطنة الأربع ذات المناخ المتفاوت ، وهي المنطقة الساحلية ، والمنطقة الجبلية ، والمنطقة الصحراوية ، وأخيراً محافظة ظفار .

وسوف نرى كيف أمكن استخلاص فوائد جمة من تأمل ودراسة الانماط المعمارية المتميزة في هذه المناطق والتي تفيد كثيرا في توفير الطاقة وحسن استخدامها عند مراعاتها في المباني الحديثة.

ويزداد الأمر أهمية إذا تذكرنا أن المخزون النفطي في السلطنة يقدر بحوالي ٤٠ عاما ، وهو أقل من العمر الاحتمالي في مواطنها المختلفة عملا على الاستفادة منها .

مناخ سلطنة عمان :

تقع السلطنة في الطرف الجنوبي الشرقي لشبه الجزيرة العربية بين خطي عرض ١٦ و ٢٦ درجة شمال خط الإستواء ، وتنتمي الى حزام الصحراء الشهير في نصف الكرة الشمالي ، ولذا تتعرض لتغيرات مناخية كبيرة ، وتصل درجة الحرارة القصوى الى حوالي ٥ و ٤٩ درجة مئوية في مسقط العاصمة ، وتتراوح الرطوبة ما بين ٩٥ في المائة في المناطق الساحلية ، والى حوالي ١٠ في المائة في المنطقة الصحراوية الداخلية ، وتتركز الكثافة السكانية في السهول المجاورة للمناطق الجبلية شمال وجنوب البلاد .

ولقد ساعد الموقع الاستراتيجي المتميز للسلطنة على سيادة العمانيين على الطرق البحرية عبر منطقة المحيط الهندي ، وخاصة سواحل شرق أفريقيا والجزيرة العربية وبلاد فارس والهند والصين .

وظهر جليا حب العمانيين عبر التاريخ للترحال والسفر ، وأدى اتصالهم بالعديد من الشعوب في الشرق القديم الى تبادل في المؤثرات والثقافات ومن ضمنها الطرز المعمارية التي طوروها لتناسب طبيعة بلادهم واحتياجاتهم .

ويتنوع المناخ في عمان تنوعا بينا ما بين البرودة الشديدة فوق المرتفعات الجبلية ، الكي يصبح دافئا ورطبا خلال

من منازل «الحمراء» : النوافذ ذات المستويين، حيث يمتد المستوى السفلي إلى ما يقارب الأرضية، تعلوها نافذتان أصغر، وفتحة تهوية قريبة من السقف.



▲
منزل في منطقة الغافات ويلاحظ التفاصيل الدقيقة في هذا النمط المعماري

المناطق الشمالية وسهل الباطنة ، الى دافء قاري في الجنوب ، الى حار وجاف عبر الصحراء .

وانعكس هذا التنوع الواضح في المناخ على الانماط المعمارية في كل المنطقة والتي طورتها وأثرتها الحضارات المحلية عبر الاحقاب التاريخية .

ما هي الجدوى المنشودة من دراسة الأنماط المعمارية؟ :

سعى الإنسان خلال آلاف بعيدة من السنين الى تحري الوسائل والأساليب المناسبة لمواجهة تقلبات الطقس ، وعوامل المناخ المحيطة به ، وظهر هذا جليا خاصة في الملابس والمساكن ونمط العيش لتوائم حاجة الانسان الى الشعور بالراحة خلال تقلبات الحرارة والرياح والأمطار .

عندما بدأت حركة التحديث والنهضة في عمان منذ عام ١٩٧٠م بذلت جهود ضخمة لتطوير البلاد .

وفي زمن قياسي انتشرت في ربوع السلطنة الخدمات الأساسية كالتعليم والصحة وشبكات الطرق والمياه والكهرباء .

وبتوافر الكهرباء وأجهزة التكييف الحراري أصبح بالامكان العيش في المباني الخرسانية الحديثة التي تتسم بكفاءة حرارية منخفضة ، وأصبح بالامكان كذلك عدم مراعاة التأثيرات البيئية الحرارية في تصميم وانشاء المباني ، الأمر الذي أدى الى إغفال الرصيد الحافل من الأنماط المعمارية التقليدية التي تطورت محليا عبر آلاف السنين لتتلاءم مع البيئة الحرارية في السلطنة ، وكان سببا رئيسيا في ذلك :

١ ـ العمالة الوافدة والتي درجت على استخدام الخرسانة في بلادها ، واستعمال الوسائل الصناعية لتوفير جو المعيشة الملائم ، كما انها لم تكن ملمة بالأنماط المعمارية المحلية المنسجمة مع البيئة العمانية .

٢ ـ بدت المنازل الخرسانية أكثر جاذبية من المنازل التقليدية من حيث الظروف الصحية وسهولة نظافتها وصيانتها ، وطول عمر المبنى .

لقد تبلورت فلسفة البناء التقليدي في عمان في اطار الحصول على أقصى قدر من النفعية الحرارية (التهوية والتدفئة أو التبريد) باستخدام الوسائل الطبيعية وعدم الاعتماد على مواد مستوردة أو مكلفة ، ومن هنا تم تصميم المباني واتجاهاتها وكذلك المواد الانشائية المستخدمة لتوفير هذه النفعية المرجوة ، كما تطورت أساليب العيش في هذه المباني لتنسجم مع البيئة الحرارية الخارجية .

والملاحظ في الوقت الراهن أنه ومع توفر وسائل التكييف الحراري الآلية ، والتي تمكن الانسان من التحكم بسهولة في درجة الحرارة والتهوية فانه قد تم التغاضي عن أسس العمارة التقليدية والموائمة تماما للبيئة والانسان ، وصاحب ذلك زيادة واضحة في استهلاك الكهرباء والتلوث البيئي والضوضاء ، وتكلفة صيانة المباني والأجهزة الكهربية .

وتفيد الاحصائيات بالزيادة المطردة في استهلاك الكهرباء خصوصا في منطقة العاصمة ، وأن ما يزيد على ٧٠٪ من هذه الطاقة تستهلك خلال فصل الصيف في التكييف الحراري للمباني والمنشآت .

وهذا المنحى سيظل في زيادة مطردة مع النمو السكاني العالي والذي يقدر بـ ٣,٥ في المائة سنويا ونصيب الفرد المتزايد من استهلاك الطاقة .

ومن هنا تتضح الأهمية القصوى لتخفيض استهلاك الطاقة في هذا المجال وتحسين الكفاءة الحرارية للمباني بالوسائل الطبيعية .

ولقد بدا واضحا في الأنماط المعمارية التقليدية خلال مناطق السلطنة المختلفة ، كيف تم التعامل بكفاءة وحنكة مع المتغيرات المناخية وتقليل تأثيراتها .

وليس المقصود بالطبع العزوف عن استخدام الوسائل الحديثة في المباني والتي توفر بيئة حرارية مريحة بطرق صناعية ، وانما المقصود تحقيق قدر من التوازن ، وربما التبادل ، بين هذه الطرق ، والطرق الطبيعية المتوفرة ، والآن نلقي الضوء باختصار على المناطق الجغرافية الأربع للسلطنة وما حظيت به كل منها من خبرات وكنوز معمارية فريدة .

المنطقة الساحلية :

تمتد المنطقة الساحلية على طول الشريط الساحلي لعمان ، من مضيق هرمز



▲
من مباني ساحل الباطنة . يلاحظ خفة المواد المستخدمة وكثرة الفتحات المواجهة للبحر

شمالا ، وحتى بداية ساحل المنطقة الجنوبية شاملا ساحل الباطنة ، ومسقط ، وصور .

ومن المفيد معالجة ساحل المنطقة الجنوبية بصورة منفصلة نظرا لتفرده بظاهرة مناخية متميزة خلال فصل الصيف من شهر مايو إلى سبتمبر.

يتميز طقس هذه المنطقة الساحلية بأنه عموما حار ورطب ، مع شذرات قليلة من الأمطار ، وتتراوح درجة الرطوبة النسبية صيفا بين ٥ الى ١٠٠٪ مع متوسط يصل إلى حوالي ٧٥٪ مما يعمل على إعاقة تخفيض درجة حرارة الجسم عن طريق تبخير العرق على جلد الإنسان ، الا اذا استخدمت وسائل لتنشيط حركة الهواء الملامسة للجلد .

ويصل متوسط درجة الحرارة في هذا الفصل لحوالي ٣٣ درجة مئوية ، مع حد أقصى حوالي ٥ و ٤٩ درجة مئوية ، ويعمل البحر على تلطيف درجة الحرارة على الساحل بمقدار ٢ الى ٣ درجات عن المناطق المجاورة .

ومن الملاحظ أن الأنماط المعمارية في هذه المنطقة قد استفادت لأقصى درجة من ظاهرة «التبادل الحراري» بين البحر واليابس ، فمن المعروف أن هناك تفاوتا في اكتساب وفقدان الحرارة بين الأرض والبحر ، فالأرض تكتسب الحرارة نهارا أسرع من البحر ، مما يسبب تيارا هوائيا تصاعديا على الأرض ، واستقطابا للهواء البارد من سطح البحر الى اليابسة ، وكلما زاد فارق درجة الحرارة بين اليابس والماء ، زادت سرعة هذا التيار الهوائي المعروف بـ «نسيم البحر» ، وتنعكس هذه الدورة خلال الليل نظرا لأن الأرض تفقد حرارتها المختزنة خلال النهار بمعدل أسرع من البحر ، ولذا فقد صممت المباني للاستفادة من هذه الدورة الحرارية عن طريق تسهيل مرور تيارات الهواء الملطفة من البحر الى هذه المباني ، والتي انشئت مواجهة للبحر مباشرة ، وحاوية على أكبر عدد من فتحات التهوية .

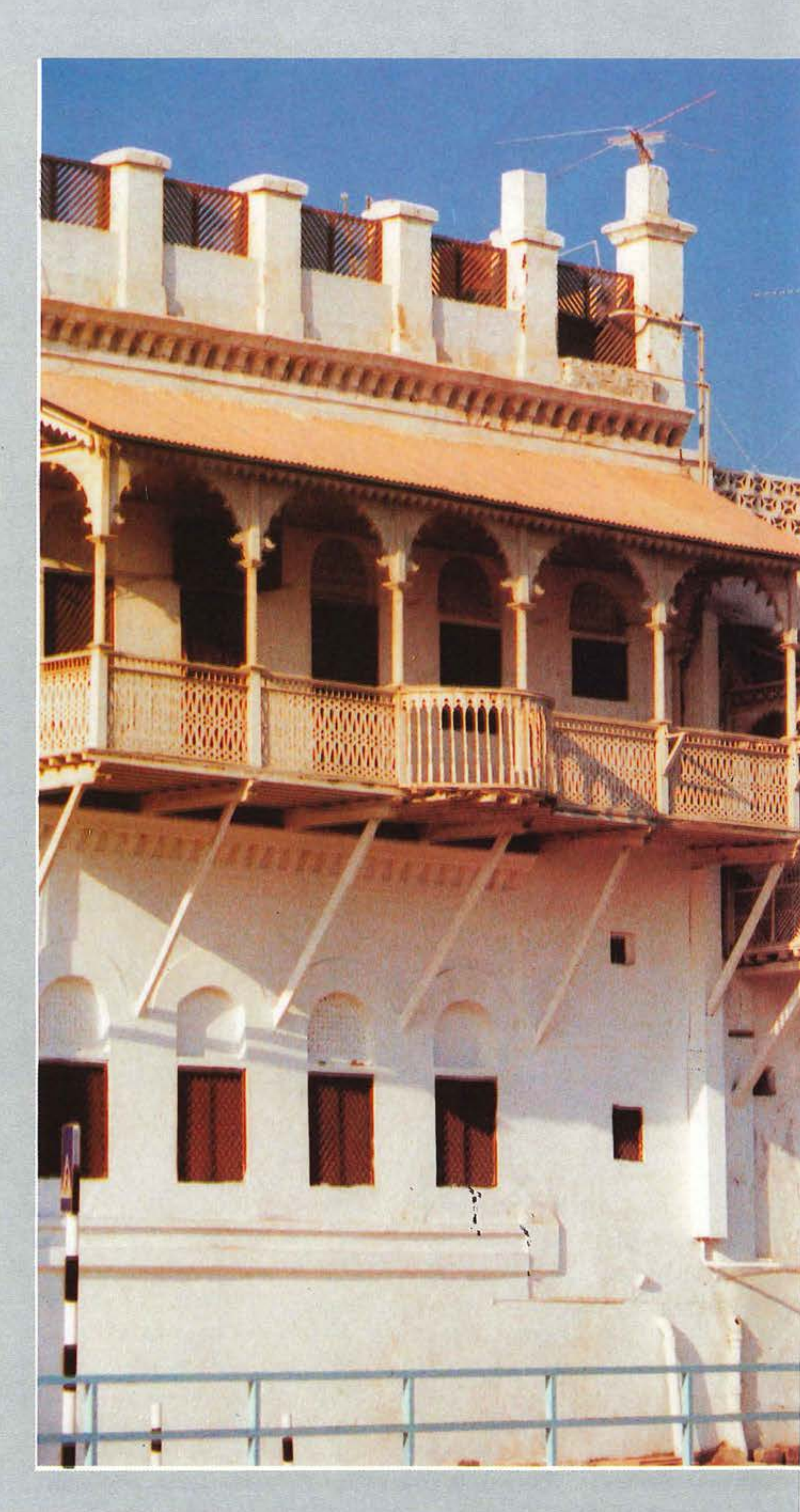
ونظرا لأن الخط الساحلي يمتد من الشمال للجنوب فان المباني قد تمحورت على نفس هذا الخط «شمال ــ جنوب» .

ونظرا لأن موقع عمان الجغرافي بين خطي ١٦ الى ٢٦ درجة شمالا يتسبب في أن حوائط المباني في إتجاهي الشرق والغرب تتلقى قدراً أكبر من الاشعاع الحراري خلال النهار صيفا ، عن الحوائط في اتجاهي الجنوب والشمال مما أدى الى استخدام وسائل لاستجلاب الظل على الحوائط جهة الشرق ، بينما تم تقليل عدد الفتحات خلال حوائط الجهة الغربية .

وتعتبر التذبذبات الحرارية بين ساعات الليل والنهار في المناطق الساحلية ضئيلة نوعا ما ، اذا ما قورنت بتلك التي في المناطق الصحراوية .

ومن الملاحظ أيضا ان الأنماط المعمارية خلال المناطق الجغرافية المختلفة في المنطقة الساحلية قد تأثرت الى حد بعيد بالظروف البيئية المحلية ، مثل المواد المتاحة للبناء ، وبالعوامل الاجتماعية والاقتصادية ، ولايضاح ذلك نتناول على





من مباني مطرح.. يلاحظ كثرة النوافذ ذات الدعائم الخشبية الطولية التي تساعد على استقبال نسيم البحر

انفراد المناطق الجغرافية الثلاث على الساحل ، وهي ساحل الباطنة ، ومنطقة مسقط وصور .

ساحل الباطنة :

يأخذ ساحل الباطنة شكل الهلال ، ويمتد من مناطق الحدود مع دولة الامارات العربية المتحدة شمالا الى منطقة مسقط جنوبا ، ومحصورا بين سلسلة جبال الحجر غربا وخليج عمان شرقا .

ويبلغ عرض سهل الباطنة في أقصاه ثلاثين كيلو مترا ، وينحدر تدريجيا ناحية البحر ، وبالقرب من الساحل فان مستودعات المياه العذبة ، والتي تغذى من الامطار الساقطة على سلسلة جبال الحجر تكون سطحية الى حد بعيد ، مما ساعد على استزراع شريط ضيق متصل قرب الساحل .

ولقد صاحب الزراعة نشاط سكاني في حرفتي الصيد والتجارة عبر البحر مما ساعد على الاستقرار السكاني والاستيطان في المناطق بكثافة نسبية ، ولعل صحار هي أكثر الأماكن إزدحاما بهذه الأنشطة المتعددة والسكان ، ومن المعروف أن صحار ميناء قديم دأب الناس على استخراج النحاس من المنطقة المحيطة به وتصديره منه خلال فترة تقارب الألف سنة الآن .

ويمكن عموما تقسيم الانماط المعمارية في المنطقة إلى ثلاثة نماذج هي :

مساكن منطقة الشاطىء ، مساكن الشريط الزراعي ، ومساكن المنطقة الواقعة جهة الداخل .

وتتسم مستوطنات الشاطىء بانها تتكون من صفوف من المنازل مواجهة للبحر للاستفادة من نسيم البحر ، مع مسافات بينية كافية بين هذه الصفوف للسماح بمُرور هذا النسيم للمنازل في الصفوف الخلفية ، وتوجد عادة بين المباني الساحلية في منطقة المزارع مجموعة من البنايات ذات النفع العام مثل المسجد الجامع ، وقلعة كبيرة ، والسوق ، بالاضافة الى منازل التجار الأثرياء

تتسم المباني التقليدية خلال ساحل الباطنة بخفة المواد المستخدمة في بنائها ، وهي أيضا كثيرة الفتحات في الجدران لمواجهة البحر لذلك لا تمتص جدران المباني كمية كبيرة من الحرارة خلال النهار ، مما يساعد على عدم ارتفاع درجة حرارة الحيز الداخلي للمبنى أثناء الليل ، وتعتبر هذه الظاهرة ذات ميزة نسبية حيث أن نسيم الهواء خلال الليل لا يعد ذا أثر كبير في التبريد ، كما هو الحال في نسيم النهار ، ويرجع ذلك الى انحدار منطقة الشاطىء لأسفل نحو البحر ، مما يجعل سريان النسيم من اليابس ، والذي يمر عبر أشجار النخيل ، ضعيفا على البيوت المجاورة للشاطىء .

كان «العريش» هو النمط السائد من المباني حتى عام ١٩٧٥ على ساحل الباطنة ، وكان يصنع من سعف وجريد أشجار النخيل ، وهي المادة المتوفرة بوفرة في البيئة ، كما أنها رخيصة الثمن ، ومناسبة تماما للتكيف مع جو المنطقة الحار والرطب .

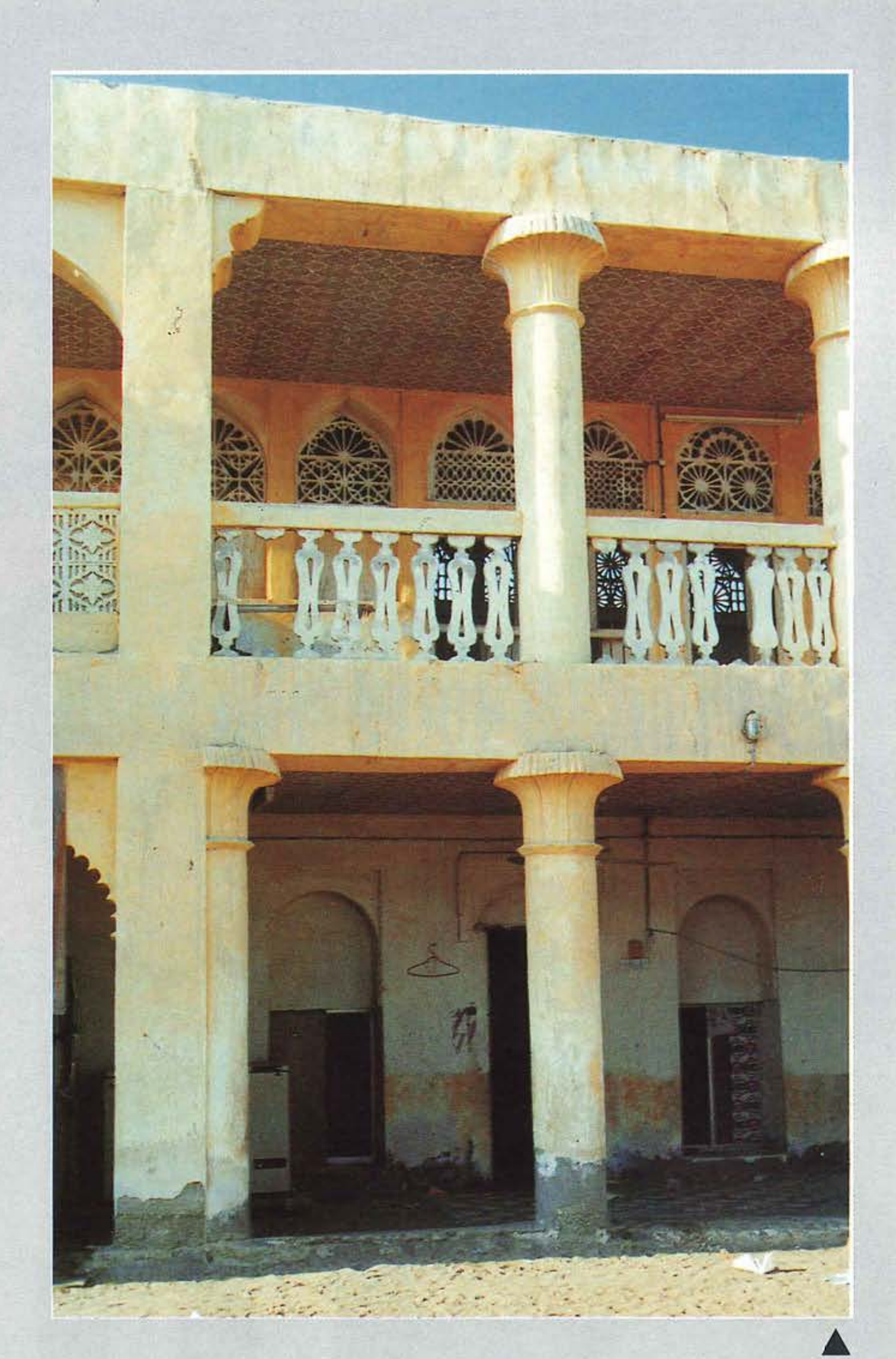
واذا تأملت المنطقة الآن فانك ستجد للأسف ان عدد المباني المصنوعة من سعف النخيل قد تضاءل ، نظرا لعدم مناسبتها للتمديد بالكهرباء ، بالاضافة الى أنها قابلة للاشتعال بسهولة ، وغير مقاومة للسيول الناتجة عن الأمطار ، وأنها ذات عمر قصير ، وكذلك بسبب عدم توفيرها الخصوصية الكافية والأمان لقاطنيها .

ولقد نتج عن اختفاء المباني المصنوعة من جريد النخيل أن ضاع الكثير من فرص التعرف على مزاياها وخواصها .

وعلى الرغم من أن مثل هذه المباني لم توفر بالضرورة كل المتطلبات المتاحة في نظيراتها الحديثة ، الا أنها وفرت مزايا متفوقة من ناحية التكيف الحراري ، ويمكن تصنيف المساكن التقليدية بساحل الباطنة الى ثلاثة أنواع :

أ ـ المساكن الصيفية ـ الشتوية :

وهي ذات تركيب بسيط يحوي غرفا مصنوعة من سعف النخيل ، وتستخدم على شكل ألواح (دعون) لعمل الحوائط والأسقف ، وتسمح هذه الألواح بسريان الهواء ، من خلالها ، مع الحفاظ على قدر كاف من الأمان والخصوصية ، وعند اقتراب فصل الشتاء تضاف طبقة أخرى من الألواح لعرقلة مرور الهواء وزيادة



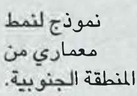
▲ من صحار.. يلاحظ في هذا النمط استخدام مواد تساعد على تقليل امتصاص الحرارة والمحافظة على الخصوصية والأمان

وأصحاب المزارع ، وتتناثر خلال الشريط الزراعي البيوت الصيفية لأصحاب المزارع والزراع ، وتستغل هذه المنازل عادة خلال فصل الصيف عند الحصاد ، ولكونها تقع بين مناطق النخيل الكثيفة فانها توفر جوا منعشا ذا هواء معتدل كثير الظلال ، وتنتشر ، الى الداخل قليلا ، من المنطقة الزراعية مجموعات متفرقة من المنازل الصيفية التي تستخدم بصورة مؤقتة غالبا بواسطة الأشخاص الذين يقومون بالقدوم الى المنطقة لجني التمور .

الدفء .

ب ـ المساكن ذات الصفين :

وفيهـــا يخصص صف الحجـــرات المواجهة للبحر للاستعمال خلال الصيف، والمقابل له للاستعمال خلال الشتاء، وتطل كافة الحجرات على ساحة داخلية واسعة ، وتصنع الحجرات المستخدمة صيفا من ألـواح جريـد النخيـل «الـدعـون» أو من جدران تتخللها نوافذ عريضة وواسعة ، بينما تستخدم ألواح مماثلة لانشاء الغرف المستخدمـة شتاء ، ولكن مع سد كل الثغرات باستخدام الطين ، أو تنشأ من الطابوق المصنوع من الطين «الطفال» وبأقل عدد من النوافذ خلال الجدران .





نموذج لنمط معماري من المنطقة الجنوبية.

من «الغافات» (الدهرين) يستخدم للاستظلال وكمكان شبه مفتوح على طول الجدار الجنوبي للبيت.

ج ـ المساكن المصنوعة من الطين أو الجص والحجارة :

وتستخدم كمبان إدارية أو كمحَلات بيع ، تلك التي تتطلب قدرا كبيرا من تأمين محتوياتها ، وتستخدم أيضا في المباني الداخلية بعيدا عن البحر ، حيث تقل نسبة الرطوبة .

منطقة مسقط :

يشتمل الشريط الساحلي الضيق لهذه المنطقة على مدينتي مسقط ، ومطرح القديمتين ، وتقع كلتاهما عند التقاء المرتفعات الجبلية مع السهل الساحلي ، وهما تقابلان موانىء طبيعية جيدة .

ولقد أتاحت سلسلة الجبال المحيطة بالمنطقة والزخم الحراري لها ايجاد اتزان في درجة حرارة الهواء حول المناطق السكنية المأهولة ، والتي تعاني عادة من ارتفاع درجة حرارتها بضع درجات عن المناطق الساحلية الأخرى في عمان .

ونتج عن تلك البيئة الجغرافية ان تمتعت منطقة مسقط بانخفاض ظاهر في درجة الرطوبة النسبية خلال شهور الصيف القائظ الى أقل من ٦٠ في المائة .

ومن الواضح تأثر دورة النسيم بين البحر واليابس بوجود سلسلة الجبال في هذه المنطقة ، باعتبار أن الجبال عادة ما ترتفع درجة حرارتها بمعدل أبطأ من اليابس حولها ، مما يؤخر هبوب نسيم البحر في المنطقة ، وبالمثل فان نسيم البر يتأخر لبضع ساعات عند المساء .

تأخذ مسقط شكل منخفض محاط بالجبال العالية ، وهي ذات منفذ احادي ناحية البحر ، ونظرا لأنها كانت عاصمة

للبلاد لفترات طويلة فقد إنعكس ذلك على نمط عمارتها التقليدية، ومن الناحية التاريخية فانه يمكن تقسيم النماذج السكنية في مسقط الى ثلاث مجموعات بحسب المستوى الاجتماعي للقاطنين، ويشمل ذلك:

أ ـ منطقة العائلة المالكة ورجال الدولة.

ب ـ منازل الطبقة المتوسطة.

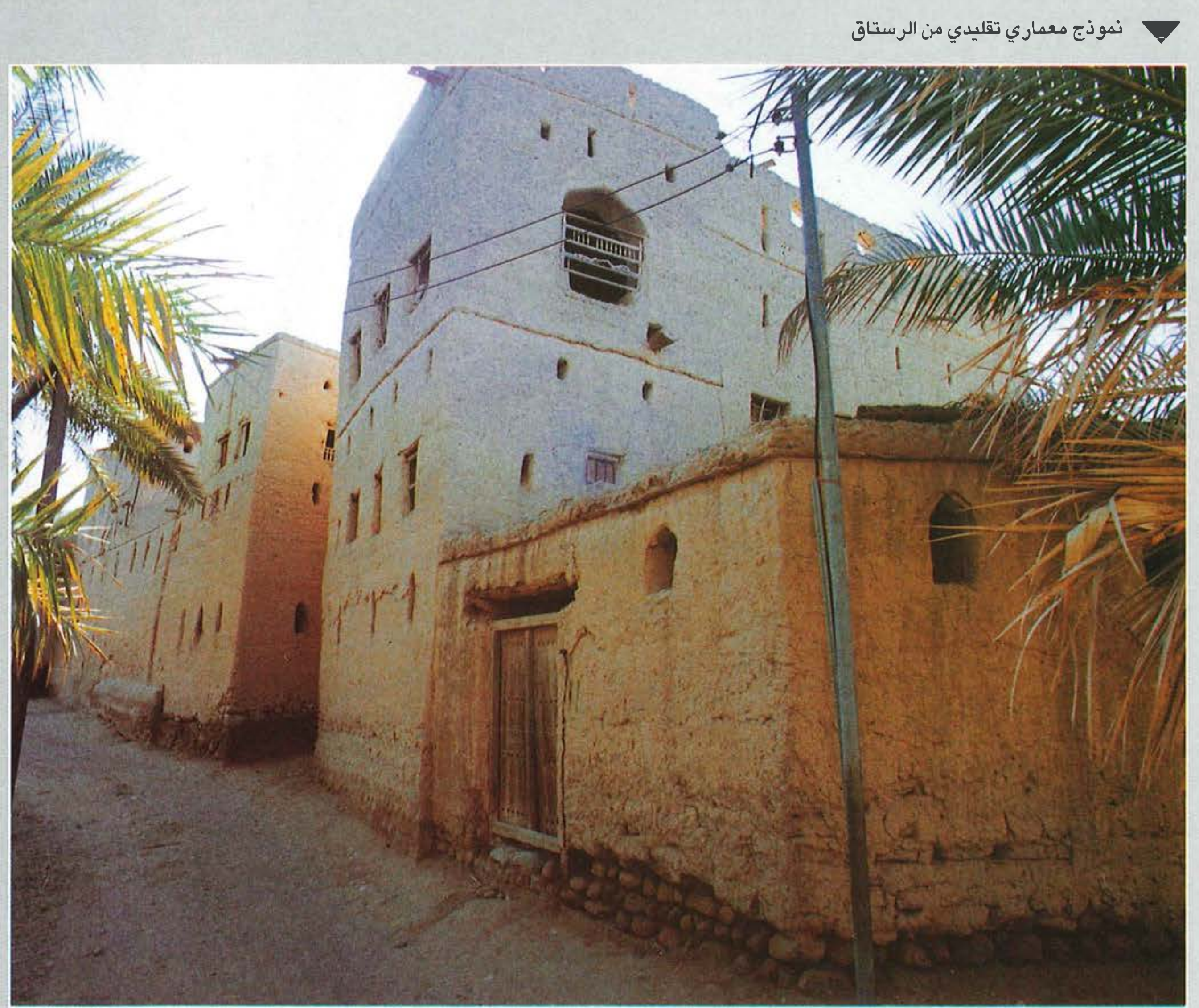
ج ـ منطقة سكن محدودي الدخل.

تقع المنطقة الأولى. وهي مسورة عند منفذ البحر، حيث ينشط النسيم، وتتصف هذه المباني بالفخامة والمناعة، وعملا لاستمرار تلطيف الجو في هذه المنازل فانها صممت لتحتفظ ببرودتها المكتسبة خلال الليل وحتى منتصف النهار، وذلك حين يبدأ نسيم البحر في الهبوب بفاعلية، ومن هنا فقد كان نمط المنازل ذات الفناء الداخلي هو المناسب لتحقيق حالة الانسجام أو التكيف الحراري، اضافة الى أن الرطوبة المنخفضة نسبيا في منطقة مسقط تساعد على تحقيق هذا الهدف.

يتكون المبنى السكني في هذه المنطقة من طابقين، أو ثلاثة، ومعظمها لها فناء داخلي، وفيها يكون الطابق الأرضي حاويا لعدد قليل من النوافذ (مع عدد كبير من فتحات التهوية المرتفعة) لضمان تأمين المبنى ومناعته، وتحوي الطوابق العليا عددا أكبر من النوافذ ويعلو كلا منها فتحات للتهوية التي تفيد في تسريب هواء الغرفة الساخن الى الخارج، ليحل مكانه هواء بارد من فناء المنزل، وخلال الليل فان فناء المنزل يفقد حرارته بالاشعة المتصاعدة الى طبقات الجو العليا بينما لا يصل اليه الهواء الساخن بفضل جدران الغرف المحيطة به، ونتيجة لذلك فان الهواء البارد الذي يتكون في الفناء ينساب الى الغرف المحيطة به طاردا الهواء الساخن من خلال فتحات التهوية العلوية.

تساهم عوامل عديدة، كما هو واضح الآن، في توفير هذه الحالة من الانسجام الحراري داخل المبنى حتى منتصف النهار، وهي على سبيل المثال ضخامة حجم المبنى الذي يختزن في جدرانه السميكة كمية من البرودة المكتسبة خلال الليل، ويتسع أيضا في مساحة الفناء والغرف المحيطة به لكمية كبيرة من الهواء البارد، وبالتالي يحجز الهواء داخله، الهواء البارد المتكون داخل ساحة المنزل، وذلك المحبوس داخل الغرف المحيطة، وعند منتصف النهار عندما تسطع أشعة الشمس مباشرة داخل الساحة الداخلية للمنزل فان نسيم البحر يكون قد بدأ ينساب رقيقا من خلال نوافذ الطوابق

نموذج معماري تقليدي من الرستاق



العلوية للمبنى، والتي تسمح بسرعة سريان أعلى للهواء من نظيراتها السفلية.

وتتجاور مساكن الطبقة المتوسطة متلاصقة عند مركز البلدة، وهي غالبا مكونة من طابق واحد تكون له عادة ساحة داخلية أيضا، ونوافذ عديدة في حجرات معينة، واخرى لا تكاد تحوي أي نافذة.

ومعظم هذه المساكن يحوي مكانا مظللا شبه مفتوح يسمى «الدهريز» وهو يفصل غرف النوم عن ساحة المنزل، ويظل هذا الدهريز باردا نسبيا حتى عند انتصاف النهار وارتفاع درجة حرارة الهواء في الساحة، ولذا فان هذا المكان يستخدم عادة كمكان معيشة ومجالسة لأصحاب المنزل.

أما منازل محدودي الدخل فتتواجد متراصة وملاصقة لمنطقة المرتفعات الجبلية، وتبنى عادة من جذوع النخيل، وتحظى بمزاياها فتسهم التيارات الهوائية، التي تتكون بفعل التغيرات الدورية في درجة حرارة سطح الجبل، في توفير نوع من الانتعاش الحراري عندما تمر على جسم الانسان المبلل بالعرق.

وتعكس الانماط المعمارية في «مطرح» مزيجا اجتماعيا فريدا، حيث استقر في المدينة كثير من التجار النازحين من أمكنة مختلفة، وما زالت المنطقة السكنية الخاصة بهم تحمل سماتها المتميزة، ومع تطلع أهل هذه المنطقة المزدحمة الى توفير الخصوصية والأمان في المسكن، فانهم لم يتوانوا أيضا في توفير أسباب التكيف الحراري مع البيئة الحارة المحيطة بهم.

ولقد بنيت المساكن غالبا من طابقين، ومرتفعة من ٢ الى ٣ أمتار عن سطح الأرض لتفادي نوبات فيضان مياه البحر القريب، ولتحقيق الخصوصية والأمان.

والملاحظ كثرة عدد النوافذ الطولية المرتفعة والتي تساعد على استقبال نسيم البحر المنعش، وتظهر الشرفات ذات الدعائم الخشبية الطرفين بكثرة في الطابق العلوي، والتي قل أن توجد في غير هذه المنطقة عبر عمان.

تمتد هذه الشرفات عرضيا من مستوى الطابق الأول مواجهة للبحر، ومغطاة بسقف مائل، وتحوي الحوائط التي تمتد منها هذه الشرفات أبوابا زجاجية ونوافذ مستطيلة، واعتبرت هذه الشرفات كامتداد لأماكن المعيشة وشاع استخدامها بواسطة السكان كأماكن للجلوس أو النوم، ويلاحظ أن هذه الشرفات توفر ظلا للنوافذ التي تقع تحتها في الجدار.

بعيدا عن الشاطىء تظهر الحاجة الملحة الى التهوية بالعدد الكبير من الفتحات في المساكن، ومن الملاحظ أيضا أن كثيرا من المنازل القديمة في «مطرح» كانت قد بنيت من سعف وجريد النخيل.

صور:

تقع منطقة «صور» على الطرف الجنوبي من سلسلة الجبال الشمالية في عمان، أي بالتقريب، عند منطقة التقاء خليج عمان والبحر العربي والمحيط الهندي، وتعتبر «صور» من كبريات مدن عمان، وكانت ميناء مكتظا بالحركة ما بين ساحل شرق أفريقيا والخليج العربي، وإيران والهند، ومقارنة بغيرها من المدن العمانية، فإن «صور» ذات كثافة سكانية عالية، وقد انعكس هذا على التخطيط والأنماط المعمارية في المدينة.

يختلف جو «صور» عما عداها من مناطق الساحل العماني نظرا لموقعها المفتوح وقربها من الصحراء (صحراء آل وهيبه على وجه الخصوص)، فسرعة الرياح في منطقة صور أشد من مناطق الساحل الأخرى، ويوجد اتجاهان رئيسيان لحركة الرياح، وهي رياح شمالية خلال أشهر الشتاء، وجنوبية غربية خلال شهور الصيف، ويكون الطقس حارا ورطبا خلال شهور الصيف ويصبح مطلوبا بشدة تحري اتجاهات حركة الرياح خلال هذه الفترة للتمتع بالراحة وتحقيق التكيف الحراري، ويغلب على شهور الشتاء البرودة وحركة الرياح فيها نشطة، ومن ثم يتطلع السكان الى تقليل حركة الهواء داخل المباني، ولتحقيق هذه المتطلبات المتعارضة، خاصة مع استخدام النوافذ الخشبية التي يتخللها الهواء حتى مع إغلاقها بإحكام، فقد بنيت غرف مختلفة لاستخدامات الصيف والشتاء.

الحجرات الصيفية تحوي العديد من النوافذ المواجهة للبحر وعادة ما تكون في الطابق الأول من مبنى ثنائي الطوابق، والغرف الشتوية تقع في الطابق الأرضي من المبنى، وتكاد لا تحوي أي غرف أو فتحات.

وتقع الغرف، في غالبية أنماط المعمار المحلي في «صور» على جانبين أو ثلاثة من محيط مساحة أرض المبنى، متضمنة ساحة (باحة) مركزية كبيرة، تفيد في توفير الخصوصية للسكان، ولكنها أيضا تضمن عدم الشروع في بناء مبان ملتصقة بالحجرات الصيفية، والتي قد تعرقل سريان كمية كافية من الهواء المنعش خلال هذه الحجرات.

ويلاحظ في المنطقة المكتظة سكانيا في صور (وتسمى صور الساحل) أن طرازات المباني تتسم بالعشوائية، وهناك الكثير من المسطحات الفارغة والطرق الضيقة بين المباني، ويرجح ان هذا النمط كان مرغوبا فيه للسماح بسريان الهواء من خلال الفراغات للمنازل المتناثرة والبعيدة عن الشاطيء.

ومن السمات المميزة في انماط المساكن المحلية في منطقة صور ان تصميم النوافذ يسمح بالتحكم الدقيق في سريان تيار الهواء للغرف المختلفة في المسكن، وذلك بتقسيم النوافذ الى قطاعات صغيرة وعديدة، ويمكن إغلاق أي منها أو فتحه بمفرده.

ويمكن من خلال هذه النوافذ التعامل بكفاءة مع متغيرات الجو خاصة الرياح النشطة في المنطقة.

وقد استخدم الحجر الجيري المتوفر محليا في بناء أغلب حوائط المنازل المحلية في صور. من سمات هذه الحوائط السميكة انها تختزن حرارة الشمس الساقطة خلال النهار، وتنقلها الى الحيز الداخلي خلال الليل محققة درجة حرارة أدفأ من الجو المحيط وهو أمر مرغوب داخل الغرف الشتوية خلال فصل الشتاء.

المنطقة الجبلية:

تشمل هذه المنطقة جغرافيا البلدان التي تقع في، وفيما حول، سلسلة الجبال الشمالية في عمان ممتدة من الحدود مع دولة الامارات العربية المتحدة الى الجانب الشمالي الشرقي من عمان، وتمتد تقريبا بمحاذاة الساحل، وتفصل هذه المنطقة الجبلية ما بين المنطقة الساحلية والصحراء، وتبلغ أعلى القمم الجبلية ٣٠٧٥ مترا فوق سطح البحر، وتقع ناحية جنوب الشرق في الجبل الأخضر.

تتساقط الأمطار بغزارة ولفترة زمنية محدودة خلال العام، وتنساب هذه الأمطار خلال الأودية الجبلية كمياه جارفة، وتكون هذه مع الطمى الخصب الذي تحمله أحواضا زراعية خصبة عبر مسار الأودية ولهذا تقع معظم المستوطنات

السكنية حول بطون هذه الأودية .

يتأثر الطقس الى حد بعيد في هذه المنطقة بالجبال التي تتسم بسعتها الحرارية الكبيرة والتي تعمل على اعتدال درجة الحرارة .

الا أن التغيرات في درجة الحرارة تتعدى تلك الموجودة في المنطقة الساحلية ، ولكنها أقل حدة من تغيرات درجة الحرارة في المنطقة الصحراوية .

تنخفض درجة الحرارة عموما فوق منطقة المرتفعات الا أن كثافة اشعاع الشمس تتجاوز ذلك على الساحل ، وربما يرجع هذا جزئيا الى ان الرطوبة تقل عن رطوبة الساحل .

تكون اتجاهات الرياح شمالية خلال أشهر الشتاء ، وجنوبية غربية في الصيف ، ويطلق على الرياح الشمالية اسم «العلوي» وهي شديدة البرودة بالنسبة لمنطقة تتسم بجوها الحار ، بينما تهب الرياح الجنوبية الغربية وتسمى «السموم» من منطقة الربع الخالي ، وهي شديدة الجفاف وساخنة .

يوجد أيضا نسيم خفيف يهب على المنطقة بصورة دورية يومية نتيجة التباينات الحرارية المحلية بين المنحدرات الجبلية والأودية .

يلاحظ أيضا أن هناك فروقات في المناخ بين الجوانب المقابلة للبحر ، وتلك المواجهة للصحراء ، على جانبي المرتفعات الجبلية وتزيد الرطوبة في الجهة ناحية البحر .

تترامى البلدات ناحية الشرق من سلسلة الجبال وتقع في الأودية المنخفضة أسفل المرتفعات مما يلقي عليها ظلالا حانية خلال الساعات الأخيرة من النهار .

والأكثر أهمية أن المرتفعات تكفل حماية فعالة للمناطق المأهولة من الرياح الجنوبية الغربية والتي تهب جافة وساخنة من الصحراء .

اضافة الى العوامل الاجتماعية والاقتصادية فان التغيرات المناخية قد أدت الى فروق واضحة في تخطيط التجمعات السكنية خلال المنطقة التي يغلب عليها التشابه في تصميم المباني .

تظهر المستوطنات السكنية في المناطق خصبة التربة وفيرة المياه ، وتبنى المساكن عادة فوق الأماكن المرتفعة نسبيا والتي لا تصلح للزراعة ، ولذلك تبتعد عن أخطار السيول والفيضان .

تغطي اشجار النخيل أكثر من ٨٠٪ من الأراضي المزروعة وتوجد التجمعات السكنية داخل المناطق المزروعة أو حولها .

يتضح بجلاء تأثيران هامان للمناخ على أنماط المباني في هذه المنطقة وعلى ردود فعل السكان حولها .

أول هذه التأثيرات هي كوكبية توزيع المساكن (تجاورها معاً) خاصة في الجانب المواجه للصحراء ، وتبلغ ارتفاعات المساكن طابقين أو ثلاثة . وهي متلاصقة الى حد بعيد وتشترك في حائطين أو ثلاثة وتفصلها ممرات ضيقة متعرجة .

تتواجد مجموعات المنازل المتراصة في الجهة الشمالية الشرقية من مزارع النخيل ، وبذلك توفر هذه المزارع حماية للتجمعات السكنية من تأثير رياح السموم الحارة التي تهب في فصل الصيف ، كما تعمل على تبريد وزيادة رطوبة الهواء الذي يمر من خلالها ليصل رقيقا باردا إلى التجمعات السكنية ، كما تعمل أيضا على امتصاص نسبة كبيرة من الحرارة الناتجة عن الأشعة الساقطة على المجموع الخضري الكبير للأشجار ، ويتم تحويلها داخليا كطاقة كيماوية مختزنة والتي لا تسبب في رفع درجة حرارة الأشجار .

وتقوم الاشجار بدورها بامتصاص ثاني أكسيد الكربون ، واخراج الاكسجين في دورة التمثيل الضوئي ، مما يقلل من تلوث جو المنطقة .

ويفيد تنظيم المنازل بشكل متراص في حمايتها من الرياح الباردة أو الساخنة غير المرغوبة ، وتتمتع المسارات الضيقة بين المنازل بالظل مايقرب من منتصف النهار ، وبالتالي يبرد الهواء خلالها ، ولكونها تؤدي إلى مزارع النخيل ، فإنها تعمل على جلب الهواء البارد من المزارع الى التجمعات السكنية .

يستخدم الطابوق المصنوع من الطين «الطفال» في بناء حوائط وجدران المنازل وله توصيلة حرارية منخفضة «حوالي ٤و٠ واط/متر ، كيلفن» وسعة تخزينية حرارية عالية .

تعمل هذه الحوائط السميكة على تقليل تأثير التذبذب في درجات الحرارة الناتج عن الاشعة الشمسية والحرارة المفقودة للماء ، وبذا تعمل على الاتزان الحراري داخل المنازل على الرغم من تعرضها لهذه التذبذبات الحرارية الكبيرة .

تتميز أيضا أسقف المنازل بالارتفاع مما يعمل على تقليل تأثير الإشعاع الحراري من السقف وزيادة حركة التيار الهوائي داخل الحجرات .

يقوم السكان وبشكل يومي ، صباحا ومساء ، برش الماء على الأرضيات ، وعلى أسطح الممرات الضيقة ، للعمل على التقليل من تأثيرات المناخ القاسي في المنطقة ، وذلك بتخفيض درجة الحرارة عن طريق التبريد بالبخر ، ومن وسائل تبريد المياه أيضا أن السكان يقومون بتعليق أواني مياه الشرب الفخارية «الجحال» في نوافذ المنازل ، وتعمل الجدران المسامية لهذه الأواني على تخفيض درجة حرارة الماء داخلها بواسطة تبخير المياه من على سطح الأواني الخارجية ، وكذلك يبرد الهواء الملامس لسطح الأواني وزيادة الرطوبة فيه .

يظهر تفاعل السكان مع الطقس أيضا في هجرتهم منازلهم الى مزارع النخيل خلال الصيف ، وقد ساعد على هذا أن حرفة زراعة البلح «التمر» كانت مصدر الدخل الأساسي للسكان في المنطقة ، واعتماد غالبية السكان على التنقل للسكن في مزارع النخيل خلال الصيف ، حيث الجو أكثر برودة وللقيام بجني المحصول .

تتناثر المنازل خلال حقول النخيل لأن كلا منها قد بني بصورة منفردة في حقل صاحبه ، وتظللها أشجار النخيل العالية ، وتحيط بها الأرض المروية بالماء حيث ينشط التبريد بالتبخير ، وتكثر الفتحات الواسعة خلال جدران هذه المنازل .

وبصورة عامة فإن هذه المنازل الصيفية تحظى ببيئة ممتعة ، على الأقل من جانب التكييف الحراري أكثر من المنازل الأخرى المتراصة .

ومن ضمن صور التفاعل الأخرى مع مؤثرات البيئة بواسطة السكان أن الكثيرين ممن يواظبون على سكن المنازل المتراصة يلجؤون للنوم ليلا والجلوس مساء فوق السطح العلوي للمسكن ، فينتاب السكان حينئذ احساس بالبرودة نتيجة فقدان الحرارة بالاشعاع الى أفق السماء البارد والصحو .

الاتجاه العام للمساكن التقليدية في هذه المنطقة هو ناحية الجنوب ، ويعتبر هذا الاتجاه مناسبا تماما نظرا لقلة كثافة أشعة الشمس الساقطة على الجدران الجنوبية في فصل الصيف مقارنة بتلك التي تسقط على الجدران الشرقية أو الغربية .

يتواجد في معظم المنازل الكبيرة حائط يحيط بفناء خارجي ويوجد كذلك ما

يسمى بـ «الدهريز» وهي صالة ذات اقواس منفتحة على فناء المنزل ، وتوفر هذه الصالة منطقة ظلال كبيرة جهة الحوائط الجنوبية للمبنى خلال أشهر الصيف ، ويمكن استخدام هذه الدهاريز كمنطقة للمعيشة خلال النهار ، بينما يستخدم الفناء الخارجي لنفس الغرض خلال الليل.

وعلى الرغم من أن اتجاه المنزل ناحية الجنوب يعتبر مفيدا في تخفيض حرارة الاشعاع الشمسي ، الا انها تتعارض في بعض الأحيان مع متطلبات ومحاذير أخرى ، على سبيل المثال ، فان اتجاه النسيم يدخل في المخطط المعماري للمسكن ، ولذا فاننا نجد في الأنماط المعمارية التقليدية موازنة مقبولة بين هذه العوامل .

ولكي نوضح أهمية مراعاة هذه الاعتبارات والعوامل ، وتأثير الفروقات الطفيفة في الجو والمناخ على انماط العمارة المحلية في المنطقة الجبلية ، فاننا سنلقي الضوء على الانماط المعمارية في ثلاث من مدن المنطقة ، واحدى قراها الجبلية .

نـــزوى :

تقع هذه المدينة على أقدام الجبل الأخضر عند التقاء واديين . وتحظى بمساحة كبيرة من الأرض المنزرعة ، وفيها حوالي ٢٥ ألفا من أشجار النخيل ، وكانت يوما عاصمة لعمان ، وتكتظ المساكن في المناطق القريبة من وسط المدينة ، والى الشرق من الأراضي الزراعية .

تقع المنازل في هذه المنطقة في تجمعات متراصة ، وتتكون من طابقين أو ثلاثة تفصلها ممرات ضيقة متعرجة تنتهي الى مزارع النخيل . ويندر وجود البهوات الداخلية في هذه المنازل ، وكذلك تندر النوافذ في حوائط الطوابق الأرضية . وعادة يبلغ سمك الحوائط المصنوعة من الطابوق الطيني (الطفال) حوالي نصف متر ، وتتواجد فتحات علوية للتهوية في كل الطوابق ، وخلال فصل الشتاء تغلق هذه الفتحات بقطع من القماش ، وتحوي أسطح هذه المنازل سوارا يرتفع قليلا للحفاظ على الخصوصية عند النوم عليها ، كما تتبعثر المنازل الصيفية خلال المنطقة المزروعة .

تقع سلسلة الجبال شرق المدينة ، لذا فإن نسيم الهواء الناتج عن الاختلاف بين درجات الحرارة في منحدرات الجبال والأودية ، يهب يومياً في اتجاه شرق - غرب غالبا ، وهو نفس اتجاه النوافذ في الجدران

ويكتسب الهواء الساخن والجاف برودة ورطوبة قبل وصوله للمنازل عند مروره على الحقول الزراعية الخضراء ، وتقوم الحقول ومن خلال أشجار النخيل بها ، بحماية مجموعات المنازل من الرياح الجنوبية الغربية الحارة التي تهب صيفاً .

الرســتاق :

تقع هذه المدينة أيضاً عند أقدام الجبل الأخضر ، ولكن من الجهة المواجهة للبحر ، وتتحكم في الطريق السريع الذي يربط ساحل الباطنه بعمان الداخل .

تتشابه العمارة المحلية في الرستاق الى حد كبير مع العمارة المحلية في نزوى الا أن المنازل في الرستاق أكثر تفرقا وتتوزع على الأراضي الزراعية بالمدينة .

على الجانب الآخر ، فان عدد النوافذ ومقاساتها أكبر من تلك الشائعة في منازل نزوى ، ويمكن إرجاع تناثر المباني وانعزالها في الرستاق عن نزوى الى ظروف المناخ الشائعة ، وهي الرطوبة الأعلى ، وطاقة الاشعاع الشمسي الأقل ، وسلسلة الجبال العالية ، والتي توفر الظل والحماية من اشعاع الشمس المباشر خلال الفترة المتأخرة من بعد الظهر ، وكذلك الرياح الجنوبية الغربية والرياح الشمالية .

ونظرا لأن المنازل في الرستاق موزعة خلال الأرض الزراعية ، وأن غالبية الناس يفضلون المعيشة قريبين من أراضيهم ومزارعهم طوال الوقت ، فان المنازل الصيفية كتلك الموجودة في نزوى لا تتوفر في الرستاق .

الحمراء :

شتهر هذه المدينة بأنماطها المعمارية الجميلة ، والتي تحوي على الرغم من قلة الكثافة السكانية معظم السمات المطلوبة لتوفير متطلبات التكيف الحراري .

تقع الحمراء أيضا على أقدام الجبل الأخضر ، على الجانب المواجه للصحراء منه ، وتشكل المنطقة السكنية شريحة ذات محور شرقي - غربي ، على منحدر يواجه حقول أشجار النخيل ، ومن خلف المدينة ، ومن الجانب الشمالي ترتفع الجبال بحدة . ولقد بنيت المساكن مواجهة للجنوب ، وعلى شكل صفوف متوازية تفصلها طرقات ضيقة ، وتقع المساكن كبيرة الحجم قريبا من بطن الانحدار ، بمعنى أنها مواجهة للخضرة ، وقريبة من أفلاج المياه العذبة التي تفصل بين المنطقة السكنية والمنطقة المزروعة .

تتشابه أشكال المنازل مع مثيلاتها في المنطقة من حيث استخدام الطابوق المصنوع من الطين ، مع عدم وجود نوافذ تقريبا في الأدوار الأرضية ، ولا يشيع نمط المجموعات المتراصة «الكوكبي» في منطقة الحمراء .

تحظى المنازل المقابلة للجهة الجنوبية بقلة تأثير الطاقة الشمسية صيفا مع الاستفادة من نسيم السفح والوادي .

وخلال النهار فان نسيم الهواء على المنحدرات العلوية يجلب الهواء البارد من المنطقة المزروعة خلال صفوف المنازل الممتدة .

تتميز المنازل في الحمراء عن غيرها في المنطقة ، بنوافذها ذات مستويين ، حيث يمتد المستوى السفلي للنافذة الى ما يقارب أرضية الغرفة ، ويعلو ذلك نافذة أصغر حجما ، وفتحة تهوية قريبة من السقف ، وتتميز هذه النوافذ بفتحات واسعة وتحكم أكثر فاعلية لكل من سريان الهواء والخصوصية .

تستخدم الطوابق الأرضية ، خاصة في المنازل الكبيرة ، كمخازن ومطابخ ولغسيل الملابس وكحظائر حيوانات ، بينما يستخدم الطابق الأول كغرف للنوم والتي تتوزع على جانبين أو ثلاثة جوانب ، وتتصدر النوافذ في الطوابق التي تعلو ذلك ، خاصة في الحوائط الجنوبية والتي تستقبل النسيم العليل الذي يهب من جهة المنطقة المنزرعة .

المســفاة :

وهي قرية صغيرة تقع عاليا فوق الجبل وتعلو الحمراء مباشرة ، وعند هذا الارتفاع فان الطقس لا يكون بالضرورة حارا حتى في منتصف فصل الصيف .

وعلى الرغم من أن المنازل في المسفاة لها سمات مشابهة لتلك التي تم ذكرها سابقا من أجل توفير الراحة الحرارية صيفا ، فان منازل المسفاة المحلية تجهز لتوفير هذه الراحة الحرارية خلال شهور الشتاء الطويلة الباردة ، ولذا فان النوافذ وغيرها من الفتحات ، وحتى فتحات التهوية العلوية ، تكون نادرة الوجود في الطوابق الأرضية ، وكذلك فان عدد النوافذ في الطوابق العلوية يكون عادة أقل من تلك الموجودة في المنازل القريبة من سفح الوادي.

يتم إنشاء الجدران عادة من خليط من الزلط أو الأحجار وعجين الجبس ، نظرا لتوفر الزلط في البيئة المحلية ، والذي يتميز بجودة التوصيل الحراري ، لكثافة مادته العالية وقلة الجيوب الهوائية فيه ، من قوالب الطابوق الطينية .

تبنى المنازل على السفح ذى الواجهة الجنوبية وتعلو فوق الشرفات حقول النخيل ، وهي واجهة ملائمة للسكن صيفا وشتاء .

المنطقة الصحراوية :

يقصد بالمنطقة الصحراوية المدن والمناطق المأهولة في الصحراء أو قريبا منها ، ويتأثر المناخ في هذه المنطقة بقربها من الصحراء التي تجعله حارا جافا صيفا وباردا شتاء .

إلا أن وجود المساكن والمناطق المزروعة في هذه المدن يؤدي الى مناخ معتدل نسبيا عن الصحراء المحيطة ، وتكون درجة حرارة الهواء خلال النهار أكثر انخفاضا والرطوبة أكثر ارتفاعا .

وعلى وجه العموم ، فإن المناخ في المنطقة الصحراوية أكثر حرارة وجفافا عن غيرها من مناطق عمان ، مع تذبذبات أكثر في درجات الحرارة بين الصيف والشتاء والليل والنهار .

تظهر محاولات ناجحة للاستعانة بالوسائل المتاحة للتقليل أو عزل المؤثرات المضنية للجو على أنماط العمارة في هذه المنطقة .

وتتوافر طريقتان لتوفير الراحة الحرارية بطرق طبيعية ، أولاهما عن طريق التبادل الحراري بالاشعاع مع السماء الصافية والباردة ليلا ، وثانيهما عن طريق التبريد بالتبخير .

ينتشر نمط المنازل ذات الساحة الداخلية المتسعة في هذه المنطقة (وهو نمط يختلف عن المنازل ذات الساحة الخارجية ، والتي تتكون من جدران أو حوائط محيطة ولكنها ليست جزءا من المبنى) ، ويكثر ذلك في المنازل الكبيرة ، وغالبا ما تحيط ممرات شبه مفتوحة (دهريز) بالساحة الداخلية والتي تفتح عليها غرف المنزل والنوافذ ، بينما تتواجد فتحات التهوية الضيقة الى الخارج ، ويتم بناء الحوائط السميكة من الطابوق الطيني ، أو الأحجار الجص التي تتميز بمتانة أكبر ، وحاجة أقل من الصيانة ، ومن الجلي أن هذا النمط من المساكن يمثل محاولة لعزل الوسط الداخلي للمسكن عن التأثير القاسي للبيئة المحيطة من حيث المكتسبات الحرارية ، أو الهواء الحار المحمل بالتربة ، ولعل هذا هو السبب الأساسي في عدم وجود نوافذ في الحوائط الخارجية .

وعند غروب الشمس ، فإن درجة حرارة الأسطح والهواء تنخفض بشدة مساء ، نتيجة الإشعاع الحراري للسماء الصافية ، وقد تنخفض درجة حرارة الأسطح الى أقل من الهواء المحيط بها ، ويتزايد هذا التأثير عند عزل هذه الأسطح عن التأثيرات الحرارية للرياح الصحراوية ، كما هو الحال في أسطح الجدران في ساحة المنزل التي تحميها الغرف المحيطة من تأثيرات الرياح الخارجية .

وفي بداية فترة المساء فإن الهواء داخل مساحة المنزل يكون ساخنا أكثر مما عداه بتأثير الأسطح المحيطة به ، والتي تكون قد امتصت قدرا كبيرا من الحرارة أثناء النهار ، ولذلك فان هذا الهواء الساخن يرتفع الى طبقات أعلى بسبب انخفاض كثافته جاذبا هواء أبرد الى الساحة وما يحيط بها .

وتلعب فتحات التهوية في الجدران الخارجية للمبنى دورا هاما في عملية التبريد هذه بحمل الهواء الى الغرف المحيطة بالساحة .

وعندما تصل درجة حرارة الغرف والساحة الى نفس درجة حرارة الهواء المحيط بها ، وذلك بعد ساعات قليلة من منتصف الليل ، فان حمل الهواء البارد يتوقف ، ولكن يستمر فقدان الحرارة عن طريق الإشعاع الحراري طويل الموجات بقية الليل ، مما يزيد من تبريد الهواء الموجود في الساحة ، ثم ينساب هذا الى الغرف المحيطة دافعا الهواء الساخن من خلال فتحات التهوية الى الخارج ، وبهذا فان جدران المبنى السميكة تحتفظ بهذه البرودة المكتسبة خلال الليل لتوفير نوع من الراحة طوال اليوم التالي .

وتقع مدن كثيرة في المنطقة الشرقية لعمان على الحافة الشمالية الشرقية لهذه الصحراء الصغيرة نسبيا ، وتقع شمالها سلسلة الجبال الشرقية وجنوبها البحر .

ويؤدي الفرق في درجة الحرارة ما بين الجبال شمالا والبحر جنوبا الى توليد نسيم لطيف ليلا عبر الصحراء ، يعرف محليا بـ «الكووس» والتي تهب من جهة البحر ، ويبدأ هذا النسيم مساء عندما تبرد الصحراء ، ويستمر حتى شروق الشمس ، ولا تحدث الدورة العكسية لذلك خلال النهار ، وذلك لأن الهواء الساخن المتصاعد بتأثير التسخين السطحي للصحراء يعرقل هذه الدورة .

في بعض هذه المدن والتي يقع بعضها في الصحراء فان السكان يستفيدون من هذا النسيم للراحة من عناء الجو الجاف الحار ، ولذا فانهم يقضون فترة ما بعد الظهر والمساء في الساحات الخارجية أمام منازلهم ، وقد ينامون أيضا على التلال الرملية المحيطة .

محافظة ظفار :

يغلب على محافظة ظفار أنتشار سلسلة جبال القرى والتي تمتد تقريبا من الشرق الى الغرب قريبا من خط عرض ١٧ درجة شمالا ، وتفصل السهل الساحلي (والذي لا يزيد عرضه عن ٨ كيلو مترات) عن الصحراء .

تقع معظم المدن في هذه المنطقة على طول الساحل الجنوبي ، ومدينة صلالة هي أكبر هذ المدن وتتكون من تجمعات سكنية متوازية بطول الساحل ، ويمتد شريط نباتي ضيق (يتكون أساساً من أشجار النارجيل) فاصلا بين المساكن الواقعة على الشاطىء وتلك الداخلية .

تعتبر محافظة ظفار امتدادا للحزام الاستوائي الحار والرطب ، وعلى خلاف شمال عمان فان الخضرة تستمر هنا منتشرة غالب العام ، ويرجع هذا إلى التأثير غير المباشر لرياح «المنسون» والتي تمر قرب الشاطىء ، وتتسبب هذه الرياح في تشبيع الهواء مكونة ندى وغيوما منخفضة وتتساقط قطرات وبخات من المطر على الجبال ، وخلال هذا الفصل ، ويعرف محليا بالخريف ، والذي يبدأ في شهر يونيو وينتهي في شهر سبتمبر ، فان المتوسط الشهري للرطوبة النسبية يتجاوز ٨٥٪ .

وبسبب الغيوم السميكة المنتشرة ، والرطوبة المتزايدة فان الاشعاع الشمسي على السطح الأفقي ينخفض بشدة من ٤ و٢٣ ميجا جول متر مربع / يوم ، الى حوالي ٦ و ٣ ميجا جول / متر مربع / يوم (تتعامد الشمس على صلالة مرتين في السنة خلال الأسبوع الأول من مايو ، والأسبوع الثاني من أغسطس) وتبعا لذلك فان متوسط درجة الحرارة الشهري ينخفض من حوالي ٣٠ مئوية في شهر مايو الى اقل من ٢٥ م خلال شهر أغسطس ،

ويبقى ايضاح أن السبب الأساسي لعدم الشعور بالراحة خلال هذا الموسم هو الارتفاع الكبير في درجة الرطوبة .

هناك بشكل عام اتجاهان سائدان لحركة الرياح في محافظة ظفار ، جنوبي خلال مايو وحتى أكتوبر وشمالي خلال شهور الشتاء .

ومن الملاحظ أن الرياح الشتوية الشمالية غير محببة لانها باردة الى حد ما وجافة ومحملة بالأتربة وغالبا ما تكون شديدة ، إلا أن الرياح الجنوبية تأتي بتأثير طيب خلال الصيف الرطب .

وهناك أيضا الدورة المتراكبة للنسيم بين الأرض والبحر ، وهي جنوبية خلال النهار وشمالية خلال الليل ، الا أن تأثير هذا النسيم يظل محدودا بالنظر الى انخفاض كثافة أشعة الشمس خلال هذا الموسم الرطب ، وكذلك التفاعل بين رياح الصيف المتسيدة وهذا النسيم الذي تزيد من أثره في النهار وتجعل نسيم الليل الشمالي غير مؤثر .

يتضح من النمط المعماري الشائع في محافظة ظفار محاولة إستغلال الظواهر المناخية السائدة لتحقيق الراحة الحرارية ، ففي مدينة صلالة القديمة فان المساكن تتراص في مجموعات موازية للساحل ومواجهة للجنوب ، أي نحو البحر .

ويعد هذا النظام عاملا هاما لتقليل المكتسبات الحرارية صيفا ، وزيادتها شتاء مع اقتناص نسيم الصيف .

كان من الشائع استخدام فروع وجذوع أشجار النخيل لبناء المساكن المحلية لتوفرها ورخصها وخبرة السكان المحليين بالبناء بها.

وتتميز مثل هذه المنازل بتسريب الهواء الى داخلها ، مع كساء الحوائط في الغرف الواقعة جهة الشمال بالطين لحماية السكان من رياح الشمال الشتوية ، وتغطى الجدران جهة الغرب أيضا «بالطين» في بعض المنازل لزيادة سعتها الحرارية عملا على ايجاد توازن حراري داخلي في المسكن خلال الشتاء .

يشيع استخدام الحجر الجيري في بناء المساكن الداخلية (بعيدا عن البحر) وتتميز بالضخامة وانها تتكون من طابقين أو ثلاثة مع واجهة جنوبية ممتدة مقابلة للبحر .

تستخدم الطوابق الأرضية لهذه المباني كمخازن وحظائر حيوانات نظرا لقلة حركة الهواء في هذه الطوابق ، ولان كثرة وجود نوافذ خلال حوائط هذه الطوابق يخلّ بالخصوصية والأمان ، ولذا يكثر استخدام فتحات تهوية علوية فيها .

وعلى النقيض فان الحوائط المواجهة للجنوب في الطوابق الأعلى يكثر فيها عدد النوافذ ، وذلك للاستفادة من حركة الهواء النشط ، ولأنه لا خطر على أمان المبنى أو خصوصيته .

تتواجد النوافذ خلال جدران الجهات الشرقية والغربية ، ولكن لا تتواجد جهة الشمال التي تحوي حوائطها فتحات تهوية علوية فقط .

ونظرا لعدم وجود نوافذ جهة الشمال فان السكان يأمنون رياح الشتاء الشمالية الضارة ، كما توجد المساكن أيضا متفرقة بما يسمح بوصول الهواء لكل منزل على حدة وخاصة الطوابق العلوية منه ، ويكثر استخدام ساحة خارجية جهة الجنوب محاطة بسور منخفض لتفادي بناء مسكن قريب بما يمنع الاستفادة من نسيم البحر.

تبنى الغرف في هذه المنازل حول «بئر السلم» وهو كبير الحجم بما يسمح بانارة الغرف والتهوية واستخدامه ايضا كساحة داخلية للمنزل ، مع وجود نوافذ مطلة عليه تنشط حركة الهواء بين الغرف .

وخلال الشتاء فان الحوائط السميكة المبنية من الحجر الجيري تقوم بنقل جزء من الطاقة الشمسية الساقطة عليها خلال النهار لتدفئة المساحات الداخلية ، خاصة أثناء الليل ، وخلال ساعات الصباح الباكر ، ويرجع هذا التأثير الى التأخر في زمن النقل الحراري في الحجر الجيري والذي يصل الى ١٨ ساعة .

الخاتمة :

من كل ما سبق في عرض خصائص العمارة المحلية في عمان يمكن القول أن أنماط العمارة العمانية المحلية في المناطق المختلفة قد ارتبطت بشدة بعوامل توفير التكيف والراحة الحرارية القائمة على اساس اعتبار تضاريس ومناخ هذه المناطق .

وعلى الرغم من أن أنماط المساكن المحلية قد لا توفر تحكما وثيقا ودقيقا كما يتم بواسطة انظمة تكييف الهواء الميكانيكية ، الا أن هذه الأنماط قد أثبتت فاعلية في توفير ظروف مريحة للمعيشة خلال معظم فترات العام ، ودون أعباء مالية كبيرة لتكلفة الطاقة المستخدمة .

انه لتحد مثير لمهندس الانشاءات الحديثة أن يحاول مرة أخرى ، تطويع بعض سمات هذه الأنماط المعمارية التي تحقق اقتصادا واضحا في الطاقة .

ومما لا شك فيه أن هذا سيكون مفيدا للغاية للمنشآت السكنية والتجارية على حد سواء ، مع امكانية استخدام المواد الحديثة المعتادة في هذا الإطار .

وحتى لو أن أجهزة التكييف الميكانيكية لا زالت مرغوبا فيها فان وفرا كبيرا في استهلاك الطاقة يمكن أن يتحقق بالعمل على تطبيق مبادىء العمارة التقليدية ذات الكفاءة العالية في توفير الطاقة ■



اللغة مكونا من مكونات

الوعي الحداثي

(لغة النص ورؤياه)

كمال أبوديب

٠١

تبدأ الحداثة بوعي اللغة، لا من حيث هي وسيلة أداء، بل من حيث هي منظور رؤية، أو مادة طبيعية - ميتافيزيقية، كالحجر، والشجر، والروح. تبدأ الحداثة بتنامي وعي لغوي إلى الأوج يحيل اللغة إلى **فاعل** من الفواعل في العالم، في إطار القصيدة، النص، وفي اطار علاقة الشاعر بالعالم، وعلاقة النص به.

واذا لم **تبدأ** الحداثة بوعي اللغة، فانه سرعان ما ينبثق ويتنامى ليتطابق مع صيرورة الحداثة ثم في غاية المطاف يتماهى معها، وفي الأغلب أن تنحسر الحداثة ويبقى وعي اللغة. تتحول اللغة إلى مادة للعمل الإبداعي: تنتقل من كونها نظاما صوتيا سمعيا إلى كونها نظاما بصريا. ثم تستغل أبعاد اللغة الأخرى ووظائفها المتعددة: الصوتية، الدلالية، البصرية، التواصلية، الابهارية، الزخرفية.. الخ. وبكل ذلك تتحول اللغة من ظاهرة متجذرة في الزمان، وفاعلية زمنية، إلى ظاهرة تنخرط في المكان وفاعلية مكانية.

وغرضي في هذا البحث أن أبلور ظاهرة جذرية الأهمية في قصيدة الحداثة هي تحول اللغة من نظام صوتي إلى نظام بصري، من جهة، وتحولها، من جهة أخرى، من وسيلة تعبير عن عالم إلى مكون عضوي للعالم الذي يجسده النص الشعري. وسأبدأ التوضيح الفكري، بمثلين اثنين أستخلص منهما سبل البلورة النظرية التي تبقى على قدر كبير من الغموض دون استخدام الأمثلة التوضيحيه:

نتأمل النص التالي لأدونيس:

«الشاعر»

«العالم يشجب، والكلمات نساء
يقرؤهن،
يراودهن كموت:
ما يقتله، يحييه
يصنع من كفن التاريخ سريرا آخر،
يولد فيه»(١)

أو النص التالي:

الأطفال

«قرأ الأطفال كتاب الحاضر، - قالوا:
هذا زمن
يتفتح في رحم الأشلاء، -
كتبوا:
هذا زمن شاهدنا فيه
كيف يربي الموت الأرض،
وكيف يخون الماء الماء.»(٢)

أو، أخيرا مؤقتا، النص التالي:

أبو تمام

«يحدث أن يأتي ليل وأن
يقرأ للضوء كتاب الظلام
يحدث أن يصغي شعري، وأن
يقول للشمس: هنا عهدنا
صرنا دما فردا، وصار المدى
في وجهنا، مستقبلا للكلام»(٣).

٠٢

ليس من قبيل الصدفة أن النص الأول الذي اقتبسته نص عن الشاعر، في المطلق، وأن النص الأخير عن شاعر بعينه، أبي تمام، وأن النص الذي يتوسطهما عن الأطفال، أعظم الشعراء كما صرخ رامبو. الطفل شاعر، توسط بين العالم والشعر على الأقل. الثلاثة يسم عالمهم عشق الكلام، وطراوة اللغة، والافتتان بالهشاشة والطزاجة والجدة في كلا اللغة والعالم. الثلاثة يبتكرون عوالم بكرا، وتسحرهم بكورة العالم. الثلاثة يتعبدون في محراب اللغة، لا من حيث هي وسيلة أداء كما هي لعالم الفيزياء الذي يصف تجربة في مختبر - كما هو شائع في الظن على الأقل - بل من حيث هي جسد يفور بالحياة، ترسل لمسته

رعشة الشهوة والخور في أنامل الشاعر الطفل، ويكشف عوالم السحر والغواية؛ ومن حيث هي بخور الهيكل الذي لا هيكل من دونه؛ ومن حيث هي المنطوق السحري الذي يخلق العالم الآخر الذي تغيب فيه الروح بتكويناته الصوتية وجرسه الإيقاعي وتشابكات مخارجه ومداخله وفيضه الخرافي. اللغة من حيث هي ما هي لي وأنا أكتب الآن لغة، لا وأنا أكتب الآن باللغة. أو وأنا ألغو الآن، لا وأنا أكتب لغة، أي من حيث يتحول سلوكي، فعلي في العالم، إلى لغو: أي إلى فعل باللغة، فعل اللغة، فعل لغوي.

لم يكن الأمر صدفة إذن، لا، بل كان، غير أنني لاحظت فور كتابة النصوص على الورقة البيضاء أن بينها ترابطات وتواشجات على الصعيد الذي وصفته. لكن سواء أكان الأمر صدفة أو لم يكن فإن نصوصا أخرى ستظهر أن الخصائص التي سأقتنصها في هذه النصوص وأنسبها إلى كونها نصوصا عن الشاعر الطفل وشاعر فرد عظيم، تبرز أيضا في نصوص لا علاقة لها، من حيث الموضوع، بالشاعر أو بالطفل. وعندها سيكون الدليل قد اقترن فيه الجانبان.. أو هكذا آمل على الأقل.

٠٣

في نص الشاعر يبدو العالم بكرا تماما، كل ما فيه غير ما هو مألوف؛ كل ما فيه تقمص ذاتا أخرى. وكذا عالم الشاعر. وهو، الشاعر، يتعامل مع المتقمصات؛ يعامل الأشياء في وجودها المتحول الجديد، جاهلا تماما، أو متناسيا تماما إذا لم يكن جاهلا، الأصول التي عنها تحولت. النساء نساء، في عالمنا نحن، الذين لا نعرف كيف نقرأ غابات أشجاره أو أشجار غاباته السيميائية. أما في عالم الشاعر، فالنساء لسن النساء. الكلمات ليست الكلمات، الكلمات نساء. ولأنها كلمات ولأنهن نساء ولأنها ـ لأنهن الكلمات نساء فهو يقرؤهن ولا يقرأها. بل أروع من ذلك: إنه يغويهن، تنهشه الشهوة لإسقاطهن في الشرك فيفتضهن.. آه ما ألذ افتضاض الكل.. أعني النساء.. ومن مراودته لهن، من القتل والإحياء، يصنع من الكفن سريرا. لا لموته، بل لولادته، كل شيء إذن آخر. كل شيء نقيض لما هو هو. هكذا عالم الشاعر.

الكلمات في هذا النص ليست وسيلة للتعبير ـ كما تعلمنا النظرة التقليدية للغة. انها مادة التجربة، إنها، عفوا، التجربة. إنها، عفوا عفوا، العالم. الشاعر في العالم هو الشاعر في اللغة، لا الشاعر باللغة. والشاعر في اللغة لا ينتج نصا يعبر فيه عن مشاعر وانفعالات وأحداث وتجارب كلها تحدث في العالم: الأشياء، والسماء، والبشر. بل يبدع نصا اللغة فيه هي المشاعر والانفعالات والأحداث والتجارب التي تحدث في العالم. الشاعر لا يستخدم اللغة ليعبر: الشاعر يجاسد اللغة أو يفتح أبواب العالم بها على الأقل أو يفعل بها السحر أو يحفر بها طريقا أو يقرأ العالم أو...

العالم، أيضا، يكون لغة. نظاما، أو فوضى لا فرق، من غابات سيمائية. والشاعر في اللغة يفعل بالعالم كما يفعل بالكتاب: يقرؤه، يطويه، يمزقه، يفهمه، لا يفهمه، يدرك رموزه وأسراره التعبيرية أو يراه أصم طلسميا، لغة مغلقة مقفلة موصدة سرية. العالم نظام من الرموز، نظام ترميزي، والشاعر يفكك هذا النظام. تماما كما يقرأ النص الشعري ويفككه. هل قلت يفككه؟ ويفككه أيضا، بل ويكفكفه كذلك. «ها أنذا أكفكف العالم كالدمع».

٣ ـ ١

ما في نص الشاعر يصبح في نص شاعر فرد هو «أبوتمام» (الشاعر أيضا). لا نصا راهنا تفكك رموزه وحسب، بل مستقبلا للكلام: كشفا لقراءة الآتي. كل شيء جزء من نص. والنص هو أيضا فعل وفاعل. حضور أسطوري أو مادي. الآن الشعر يصغي ويعلق مستحسنا الشعر أو مستقبحا إياه. غدا الشعر يضرب الشاعر بعصا على قفاه ويقول له: (ط + ز) لماذا تتوتعني أن أمنح هذه الدربزة؟ لكن لا بأس. الشعر، الكلام، اللغه، القراءة تصبح هي مادة النص الفعلية، تصوريا ولغويا: هي سطح النص وبطنه، ظاهره وباطنه، جليه وخفيه. لم تعد وسيلة، كما هو اللون في لوحة كلاسيكية. هكذا يقرأ (هو. من؟ أبوتمام؟ لا. الليل الذي يحدث أن يأتي. حقا؟ لا أعرف. لا يهم. تابع) كتاب الظلام للضوء. الضوء أعمى أمي لا يعرف القراءة. أو لا يعرف أن يقرأ كتاب الظلام. لذلك يأتي هو الساحر ليقرأ للضوء كتاب الظلام. يجعله يفهمه. الفهم يخلق الألفة. الألفة المحبة. المحبة المضاجعة. المضاجعة ولادة. الولادة هي الشمس. شعري يقول للشمس، بعد أن أصغى لقراءة الضوء لكتاب الظلام: هيه، أيتها الشمس الوليدة. جميلة أنت، عهد لي ولك، لقد صرنا دما واحدا. لماذا؟ كيف؟ تسأل الشمس. لا يهم أن تعرفي. تابعي. فقط، ينهرها شعري. لكنه يستمر: المدى في وجهنا. انظري ما أجمله. هذا المدى الذي ينام (عفوا، يتنامى) في وجهي ووجهك هو مستقبل للكلام الذي سيكون، حتما، جميلا، جديدا، طريا، بارعا، حلوا، مكتشفا، بكرا. تحبين البكورات، أعني البكارات، عفوا؟ يسأل شعري. حين لا تجيب الشمس يهمس: لا بأس. أنت تفتضين العالم كل صباح. أنا أعشق البكو..كارات. أنا الشعر. ما الشعر. ما نفع الشعر بلا بكاكورات. يهدأ شعري. لا تجيب الشمس. أفيق أنا أبوتمام وأوقظ الكلمات وأركبها الى قصر الخلافة لألقي قصيدتي الجديدة. (ط + ز) جعنا. منذ اسبوع لم نقبض شيئا من مولانا. لكن هذا شيء وماكنت أقوله قبل قليل شيء آخر. كنت أحكي هناك عن الشعر. الآن يبدأ العمل. الوظيفة. الكتابة. أحمْ. أحمْ. «ألا هبي..».

٣ ـ ٢

في النص التوسطي، الأطفال. كالشاعر وكشاعر يقرأون العالم. والعالم الآن هو الزمان. لا الأشياء. لكن الزمان كتاب أيضا، فهو في العالم ومنه. أو العالم في الزمان ومنه. لا فرق. المهم. كلاهما كتاب. يقرأ الأطفال كتاب الحاضر. يقولون: هذا الزمن يولد في الموت. الموت يصبح «نانا» الأرض. الماء يخون الماء. كل شيء مقلوب على طائه + يائه + زينه. نسيت هاءه. لا بأس.. أو على رأسه. ما الفرق. الرأس والأولى أصبحا واحدا (لاحظ أنني لم أقل أصبحتا) لكن ما الفرق. ا، تا، كله واحد. نحن في الزمن الذي قرأ الأطفال في كتابه انقلاب القيم والمفاهيم والزمن والموت والولادة. كل شيء. اللغة، اذا انقلبت، لابأس.. هي جزء من هذا العالم.

٤ ٠

في هذه النصوص الثلاثة، العالم نص والشاعر يقرأ النص. ذلك من معطيات الرمزية والصوفية الأولى. هنا يصبح العالم لغة. كتابا. لكن قصيدة الحداثة تستمر في التنامي على هذا المحور لتصبح اللغة هي كتاب لغة النص، أو اللغة لغة كتاب النص أو اللغة نص كتاب النص. لا فرق. كل ما يفي نتوء اللغة في النص، على سطح النص، سطوعها، بروزها، لا كوسيلة، أو ككتاب فقط، بل كعمليات فاعلة، فعلية، كأي عمليات أخرى. تصبح اللغة، النص، قارئا، بعد أن كانت (كان) كتابا. يصبح النص اللغة العالم كاتبا، بعد أن كان كتابا. أي أن العمليات اللغوية

الأساسية التي يمارسها الانسان: الكلام، القراءة، الكتابة، الفهم، السماع، تغدو عمليات أساسية تمارسها اللغة ويمارسها العالم على الإنسان.

هدوءا.

دعوني أوضح

في النصوص السابقة، في التراث الرمزي الصوفي لدينا العلاقة التالية:

١ ـ الانسان ـــ يمارس ـــ اللغة

٢ ـ الانسان ـــ يمارس ـــ العالم ـــ كلغة أو لغة ـــ في النصوص التي ستتلو، أي في تطور قصيدة الحداثة. تتشكل الصورة التالية:

١ ـ اللغة ـــ تمارس ـــ الانسان.

٢ ـــ «تمارس» تعني: تكتب. تقرأ. تسمع. تفهم. تنطبق.. الخ.

أي: اللغة فاعل الانسان ـــ اللغة تفعل الانسان وتفعل به..

٥ ·

في وجه أولي من وجوه تحول اللغة من وسيلة أداء تعبيري، أي وسيلة افصاح عن...، إلى وسيلة أداء فعلي، أي وسيلة ممارسة العالم، تحل اللغة محل أدوات ووسائل أخرى يستخدمها الإنسان في نشاطه اليومي أو في نشاطه الوجودي مكتسبة بذلك دورا جديدا في علاقة الفاعلية التي تنشأ بين الانسان والعالم. وفي مثل هذه الحالة لا تعود اللغة ظاهرة صوتية ـ دلالية، بل تكتسب طبيعة أخرى مغايرة تماما، كما يحدث في النص التالي لعبدالعزيز المقالح:

اللوحة الثانية :

«كم مدن خائنة، للجوع..
وأخرى لليل
استوطنها الرأس المقطوع
كم خارطة للشمس استلهمها دربا وسريرا
زيتاً.. مصباحا
وأخيرا صار الشعر مدينته
في الكلمات يسافر نحو الشرق
يسأل عن غانية في لون الشمس
في شبق البحر
عانقها يوما في مدخل أبواب الصحراء
فاحترقت عيناه
انفصل الرأس عن الجسد العاشق..»(٤).

اللوحة الثالثة :

«يا شجني
يا هذا الشجر النابت في أودية القلب
أسقيك دمي
فلتفتح بالكلمات جدار السجن
ولتجعلني من رواد مدينة أهل الكشف
اجعلني نخلة حب في مدن الشعر
وفانوسا في أقطار الكلمات الخضراء»(٥)

وفي وجه آخر، تتحول اللغة، أو الفاعليات والنشاطات المتصلة بها، مثل القراءة والكتابة، إلى منابع لرؤية العالم أشد تعقيدا وإلى ممارسات فعلية تقوم بها أشياء ومكونات للوجود الطبيعي والانساني لا علاقة لها أصلا باللغة. هي ذي أيضا نماذج من شعر المقالح:

«وشربنا نبيذ الأحاديث، تكتبنا
وتحاورنا قبل ومواعيد» (٦)

«يكتبني دمي...

«تكتب الدماء اللحظة ـ العصر
يسجل الزمان
يقرأ العالم في التراب ساعة الوداع
تحفظ الآفاق ما يكتبه دمي»(٧)

«أظمأ إن هجرتني القصائد
تقرؤني في النهار الرياح
ويقرؤني في المساء البكاء»(٨)

«شارع واحد ظل يغمرني بالصياء الملون
يقرأني»(٩)

وفي وجه أكثر تعقيدا بقليل من تجلي هذا الوعي الحاد للغة، تتحول اللغة إلى رمز أساسي مولد لفاعلية الانسان في العالم ومحرقا لتجربته وتأسيسه لقيمه الخلاقة، لا على مستوى اللغة والابداع الفني، بل على مستوى الابداع الفعلي لحياة جديدة. وتكتسب اللغة الوجه النقيض أيضا: أي انها تصبح رمز انهيار العالم والقيم وفقدان الإبداع لحقيقته. ويتجلى ذلك كله أيضا في المقاطع التالية من نصوص لعبدالعزيز المقالح:

«يا أيها الشعراء الملوك :
اخرجوا من مكاتبكم
تأسن الكلمات اذا لم تكن من دم القلب طالعة
وتموت العصافير في ظلها
ويموت الشجر»(١٠)

«ادخلوا جسد الكلمات، اركضوا في مياه الحروف، ولا تتركوا ثغرة لعبيد الخليفة. إن العبيد اذا دخلوا الكلمات تخثرت الكلمات تصير المعاني دما، والحروف حروقا، فلا تعجبوا إن تخثر ماء الكلام، وان ظهرت كل أشجارنا رخوة ومجوفة ونوافذنا في الظهيرة مسكونة بالظلام..»(١١).

ولنتأمل الآن هذه المجموعة من النصوص ولنر كيف يتم فيها التحول من (١) إلى (٢) بحيث يغدو ضروريا أن أقول في نقطة ما:

لنتأملها الآن، أنتم وأنا، هذه النصوص، ولنر كيف تفهم + نا + ها.

١ ـ قاسم حداد :

«ليمحو لغة ويرسم لغة يعلمها سر الله والفتح
وباب الله شهي..
....
يصير كلاما يخرج من نثر الخالق يتدفق في شعر المخلوق،
وجنسا يطلع كالمعجز في فردوس الأرض، يصير كلاما
أشقى، لغة أجمل. سيشعل قنديل الجنة والنار»(١٢)

«أصطفي سورة خرجتها التأويل والشك
....
قلت للماء، قال: افتحوا طاقة الحرف
للروح ما تشتهي»(١٣)

«لتقرأ. لك الموت والمجد فاقرأ. لك النعش عرشا.
لتقرأ ألف باء جيم جاءوا من البحر
والبحر مستنفر
يتهجى.. ويهجو»(١٤)

«تلك نساء عذبهن العشق وشهق اللغة الفصحى»(١٥)

«إن أعطوك لا تأخذ سوى لغة تحاور نفسها
تمحو وتنسى
ثم ترسم شكل مغتصبيك»(١٦)

«مرخية لغتي على ماء العناصر»(١٧)

«كنت في أضيق من الوحدة، وأكثر غربة من الكلمة أتداخل في أنوثة اللغة. أقول لمخلوقاتي كوني، فأرى أكواخا.
ليست لي..
ولست لسقيفة تشتبك فيها النهايات
وتفتح الصديد والصدى»(١٨).

«ما أعطيك أقواساً ملفقة لئلا تهتدي للماء لو أعطيتني لغة تحارب نفسها» (١٩)

«أتمترس بشرائك الموج وغواية الزبد، محاربا كجيش في جسد، أكلم الأرض بكلام الغسل فتختجل.
ساعديني، لكي يبدأ الترميم
افتحي خطيئة اللغة
وكلمي الله»(٢٠)

مـن كل ذلـك

«من وجع النوافذ التي تطل على سريرة الناس
من التربص للحلم وحلمة الرضيع
من الشهقة الأخيرة لبداية الخلق

من الـرسـائل التي انتظرتـها وكـانت لا تصل
من تضرع الخبز وقصعة الجوع
من الـذي لم يمت والذي قتلـوه والذي سوف
والذي لا يزال والذي صديقا لي
والذي لا أعرفه والذي لا اسم له
من الزجاج الصادق الذي لا يشف عن شيء غير البرد والشظايا
من الخوف الذي لا يذهب مع القمصان ولا الغسل
ولا يصير ذكرى
من الخطوة التي وراء قدمي
من الحقائب المشحونة حصارا
من كل مـــا ليس في الظن والمحتمل ولا يصدق
أتكون كتابا يتحول إلى صفرة السنابل ورقة ورقة
وعلي أن أتشبث بما ليس يأسا»(٢١)

الكواســـــــر

«أسع المدى
وتضيق بي طرقات أرضي
أينما أمضي تطاردني الكواسر
خيمتي مهـتوكة، ولـغـات أهـلي تحتفي بنهايتي
وتجس نبضي
كلما أرخيت أحلامي على حجر مشى
وبقيت في سر المدى
وبقيت وحدي
كلما أرخيت شدوني على خشب المدينة شاردا
تهتج بي ساحاتها
وبقيت في لغة الصدى
وبقيت وحدي»(٢٢)

«أقذف مخلوقاتي نحو مضيق متسع
أمسح عـن لغتي ويـــــدي الطحلـب والطمي
وأطهو كلماتي..
......
أسمي لغتي شجـرا، وأسميهـا طرقـا ومسافات
وأسميها أحصنـة، وأساوم بـرد الليل على كفن يدفء
أرض تسحب خـرقتهـا الملصـوقـة في اللحم
فتخـرج أرغفـة وعصـافير تغني قبل الكلمات
وقبل الخلق
تعرف مخلوقاتي لغة
......
لغتي شجر الأراك
يضيع الغافل فيها ويحاورها الضائع يغلبهـا
لغتي تنسى بهجتها الأولى
تخلع أقنعة الكلمات الأولى
تفتح تاريخا
كتبا .. انسابا كاذبة
لغتي تطلع من فضح العار وثلج الغار
لغتي تبدأ بالأحجار السوداء
لغتي.. هذا الماء»(٢٣)

ماء المعنـــى

«آخيت فـوضـاي، واستسلمت يـداي للغواية. جعلت جسدي آنية للغة، ورسمت غموضي فضحا للأرض
لأخبارها، لصورة تمزج الماء بالكلام
سميت الكتابة خطيئـة القول، وهيأتها لجموح المعنى
أرخيت الهذيان الهادر، روضته
مرة، كـنـت ريفا من الكلمات القـديمة، رممت قبرا
وتكلمت كـلام البحــر الغـادر، غيرت كلاما يخرج من
كتب النوم. كسرت النوم
ففاضت أحلام الفـوضـى المحبوسـة في الليل، فتحت
الليل وآخيت يـــدي لتغـــوي لغـــة في جسدي
وتخالطت بماء المعنى
تطـــايـر في أعضـــائي سرب الكلمات القادمة
من يقـــرأ هــــذه الكـأس ويعشق مخلوقاتي.. ويطير»(٢٤)

٢ ـ محمـود درويـــش

«أنـا من رعـاة الملح في الأغـوار. ينقـر طائر
لغتي، ويبني عـش زرقتـه المبعثــر في خيامي»(٢٥)
«وأنا بعيد عن كلامي»(٢٦)
«لم نكن مخطئين لأنا ولدنا هنا
......
......
ولا مخطئين.. لأن رواة كثيرين جـاءوا إلى أبجديتنا
لكي يصفـوا أرضنا، مثلنا مثلنـا، تلك أصواتنا
وأصواتهم تتقاطع فـوق التلال صدى واحدا للصدى»(٢٧)
«أأرحل من جديد
مـــا دام لي عنب وذاكـــرة، وتتركني الفصول
بين الإشارة والعبارة هاجسا؟
ماذا تقول ؟
لا شيء يا ريتا، أقلد فارسا في أغنيه
عن لعنة الحب المحاصر بالمرايا..
عـــني؟
وعن حلمين فـوق وسادة، يتقـاطعان ويهربان، فواحد
يستل سكينـــا، وآخـر يـــودع النـاي الوصايا
لا أدرك المعنى، تقول
ولا أنا، لغتي شظايا
كغيـــاب امـرأة عن المعنى، وتنتحـــر الخيول
في آخر الميدان..»(٢٨)

«أعد ، لأرثيك، عشرين عـامـا من الحب، كنت وحيدا هنـاك تـــؤثث منفى لسيـدة الزيـــزفون، وبيتا لسيـدنا في أعـالي الكلام. تكلم، لنصعد أعلى وأعلى.. على سلـم البئر، يا صاحبي، أين أنت؟
تقــــــدم، لأحمل عنـك الكـــــــلام.. وأرثيك/ »(٢٩)
«.. لم يبق في الأرض متسع للقصيـدة، يا صاحبي
فهل في القصيدة متسع، بعد، للأرض بعد الفراق؟»(٣٠)
«لنـــا مـــا علينـــا من النحل والمفـــردات. خلقنا لنكتب عما يهددنا من نساء وقيصر.. والأرض حين تصير لغة»(٣١)
«لم يبق في صوتنا طائر واحد للرحيل الى
سمــرقند أو غيرهـــا، فــالزمــان تكسر واللغة انكسرت»(٣٢)
«القطار الأخير تـوقف عند الـرصيف الأخير، ومـا من أحـد ينقذ الـورد. مـا من حمام يمط على امــرأة من كـــلام وانتهى الــوقت. لا تستطيع القصيـــدة أكثـر ممـا استطاع الزبد»(٣٣)
«أريد مزيدا من الأغنيات لأحمل مليون باب.. وباب
وأنصبها خيمة في مهب البلاد، وأسكن جمله»(٣٤)
«ألا تستطيعين أن تطفئي قمـرا واحدا كي أنام؟
أنام قليلا على ركبتيك، فيصحو الكلام
ليمدح موجا من القمح ينبت بين عروق الرخام؟»(٣٥)
«تذكرت أني نسيتك، فلترقصي في أعالي الكلام»(٣٦)
«مسي بأطـــراف ظلك جن الأنـــاشيـــد يصح الكلام
على عسل الشهوات»(٣٧)
«سأحيـا كما تشتهي لغتي أن أكـون.. سأحيا لقوة هذا التحدي»(٣٨)

٣ ـ أحمد مـدن

«وتقذفني عتبات المدينة
هل ها هنا ساحة
أم سطور ؟

مرت الكلمات بطاء على جسده
هل يداري أساه،
حروفا
وتسقط بين يديه عصافير هذا البكاء
أم تكابر رأس الطفولة،
والكتب البائدة ؟!»(٣٩)

«هل يكمِّلـني
حد هذي الكـتابة ؟!
أم يراوحـني
صفحة من ورق؟!»(٤٠)

«ما حيا صورتي
من غبار يحوطني
صائرا شكل هذا الكلام»(٤١)
كان لابد أن أتقصى..
كلماتي التي سمـرتني على جنبـات
الورق
لم تعد كلماتي
كلما دخلتني التفاصيل
دهشة عمر الحروف وشكل المدى
كلما فقدت وجهها المتقادم
في جهة
باتساع السطور
وهذا الجنون / الأفق
كلماتي التي ابتدأت،
تكتسي لحم هذا الختام»(٤٢)

٦.

تصل اللغة واحدة من ذرى صيرورتها الى مكون من مكونات رؤية المبدع للعالم، لـذاتـه وللانسـان وللطبيعـة وهما وراء، ولعلاقتـه المنخرطة الحميمـة بها جميعا في شعر أدونيس، وهي تمر بمـراحل تطورية ومقصل انقطـاع معـرفي جوهـري في هـذا الشعر حيث تقفز من كونها وسيلة أداء الى جزء من نسيج الرؤيـة / الرؤيا؛ غير أنني، إيجازا، لن أتتبع هـذه العمليـة تعـاقبيـا وتوالديا، بل سأركز على صورتها الذروية التي تتمثـل في آخـر قصـائد أدونيس المنشورة وفي قصيدة لم تنشر بعد.

في «شهـوة تتقـدم في خـرائط المادة / ١٩٨٧» ينفتح الوعي الذي يخلق القصيدة على اللغة (الكتابة والكتب) فور انبثاقه في الوجود:

١

«حدث هكذا ـ
سكاكين تنزل من السماء
الجسـد يـركض إلى الأمـام، والـروح تتجرجر وراءه»(٤٣)

ففي لحظة الانبثاق «حـدث هكذا» ثمة «أشياء» هي مكونات العالم التي تنخرط في الحدث، واللغة أداة العمليـة التعبيرية، أداة الأداء. أمـا المكـونـات فهي «السكـاكين + الجسد + الـروح». وفجأة يندفع النص، أو تندفع الشهوة لا باتجاه مـزيد من الأشياء المادية بل باتجاه اللغـة، بحيث يبدو الوعي المبـدع وعيـا متشكلا كليـة في مـاء اللغـة، يعاين العـالم ووجوده فيه من خـلال هذا الماء المغلف المحيط:

«حدث هكذا ـ
مطـارق حـداديـن يعملـون داخل الجمجمة /
خرس وانقراض سلالات،ـ
الكتابة حمض إيديولوجي
والكتب زيزفونيات»(٤٤)

هكذا يكون العالم مؤلفا من «السكاكين + الجسد + الـروح + المطارق + الخرس + انقـراض السلالات + الكتـابـة + الكتب». فاللغة هنا ليست أداة للتعبير عن عالم؛ انها مكـون جـوهـريٌ مـن مكـونـات العـالم والتجربة والرؤية/ الرؤيا وتكوين النص. ما يحدث للعالم يحدث على مستـوى اللغة كما يحدث على مستـوى الجسد والـروح. والسكاكين والمطارق.

ويتقـدم النص، وتتقـدم الشهـوة في خرائط المادة كاشفة شيئا عميق الدلالة:

هو أن خرائط المادة تصنعها عدة مواد بين أهمها اللغة:

٢

«أين سأحفظ أعيادي التي لم تمت بعد

كيف أحرر أجنحتي التي تنتحب في
أقفاص اللغة؟ وكيف أسكن
في ذاكرتي ، وها هي خليج من
الأنقاض العائمة ؟»(٤٥)

وتصبح المعركة الوجودية ـ المعرفية في حياة الانسـان لا معركـة ضد اسرائيل بل معـركـة مع اللغة وفي اللغـة، معـركـة مع التاريخ الأنقاضي المتجسـد في اللغة. معركة مع الـذات التي هي ذاكـرة تختزن اللغـة ـ الأنقـاض، ومعـركـة لخروج الـروح من الأقفـاص ـ اللغـة. وثمة في هـذه المعركـة الوجـوديـة ــ المعرفيـة أبعاد مـاتزال ملك الانسان تعينه على خوض المعركة من أجل أن ينجـو بـأعيـاده التي لم تمت بعـد وبأجنحتـه، بما تبقى لـديه من قـدرة على الفرح والغبطـة والانطلاق في هـذا السجن الـرحيب الهائل الـذي تصنعـه اللغـة الأنقاضيـة للانسان. لكن المعركـة لا تبدو سهلة أو قـابلة للربح ببسـاطة، وتتشحن الذات بقلق الأسئلة المغتالة التي تصدر عن هـاجس يغـري بـالاستسـلام والقبـول والنكوص عن المعـركة فيما تـزدحم أيضا بـالأسئلـة التي يحركهـا حلم الخلاص وامكانيـة النجاة للحيوانات الحبيسـة في الروح:

«هل سينمـو بين كتفي حجر أو جـذر خشخـاش؟ هل الحيـوانـات السجينـة، في ستعرف أخيرا طـريق الهروب؟ هل عليَّ أن أدخل في سبـات وأن أخون أعضـائي؟ هل عليَّ أن أصنع من الـرمل سدادات لـرئتي، وأنا أستلقي حجرا أسود في أبدية الطاعة؟

هل عليَّ أن أدهن جسـدي بـزيت الآلـة وأن أملأ حنجرتي بنعم نعم، لا.. لا؟»(٤٦)

ومقابل هـذه الأسئلة الطاعنـة، أسئلة حلم الهروب والصيغـة التي يفـرضهـا واجب الاستسلام للغة الأنقاض والتاريخ المتراكم الميت بـاسم... بـاسم.. بـاسم لا أعـرف، مقـابـل ذلك واحتمال الخضـوع المطلـوب لطاعـة أبديـة وببغـاويـة مطلقـة ينتصب الجواب. لا. لن أفعل مـا عليَّ أن أفعلـه مـن أجل أي شيء، حتى مـن أجل تـاريخ ووطن فأنا ليس لي وطن سـوى... **سوى اللغة:**

«كلا؛ ليس لي وطن
إلا في هـذه الغيـوم التي تتبخـر من بحيرات الشعر»(٤٧)

وإنه لوطن لا يقـايض بوطن. انه الملاذ والخلاص والموئل والاخـلاص والحب والفعل. هكذا:

«آويني، احرسيني أيتها الضاد الضاد ـ يا لغتي، يا بيتي
أدليك تميمـة في عنق هـذا الـوقت،
وأفجر باسمك أهوائي
لا لأنك الهيكل، لا لأنك الأب أو الأم
بل لأنـني أحلم أن أضحـك وأبكي فيك»(٤٨)

هكـذا تصير اللغـة الملاذ والمأوى والحارس والبيت والتميمة، تصير السحر الذي باسمه يفجر المبدع أهواءه، ويمارس وجـوده. وتصير كل ذلك لا لأنها معبـد مقـدس تملأه الأصنـام والآلهة التي «على الانسان أن يتعبدها»، لا لأنها أم أو أب، لا تقديسـا لوجودها التـاريخي في الآخر، بل لأمـر واحـد: لأنها «الشيء» الـذي يحلم الشاعـر الفرد، الانسان الواحـد، أن يحيا فيـه انفعـالاتـه ومشـاعـره، هـواجسـه

ونـزوعـاتــه إلى أقصى درجـات الحريـة والكينونة: حد الضحك والبكاء.
ويبدأ الضحك والبكـاء في هذا «الشيء» الحلم، في اللغة. تصير أول مـا تصير فعلا، ممارسة للفعل، لتغيير الأشياء عن ماهيتها وتحويلها، لابتكار وجود جديد للعالم:

(أ)

(سمى اللغة امرأة
والكتابة حبا،
وأخذ يبحث عن أصداف
المحيطات في كلمات الهدهد،ـ
(والاشارة هنا الى شيء آخر
غير بلقيس وغير سليمان)[49]

بل يصبح فعل التحول الـذي تدخلـه الذات، تحولها هي في صيرورتها الوجودية فعلا لغويا، من أفعال الممارسة اللغوية: ثم تصبح الــذات بـذلك كلــه فــاعل الخلق الحقيقي المكرر المجسد للخالق الباري:

في فعل الخلق الأول:
«أن أترجم أحشائي
أن ألتصـق بـك وأرتعـش وتصطفـق أنحائي
كمثل نـوافـذ بين يـدي ريح خـرجت لتوها من أصابع الله،ـ
هكذا أتحول فيك إلى نفس يهبط من فم السماء
وينفخ في فرج الأرض
هكذا أحضنك وأقول ـ من جديد
أنت الجسد الذي يسمى الغد
وعلى هذا الجسد يرمى نرد التاريخ»[50]

باللغة تصير الذات فـاعل ابتكار جديد ألوهي، طـرية، طازجـة، خارجـة التو من أصـابـع اللـه مـستعيـدة في هـذه العمليـة الابداعية الأولى الخلق الأول الـذي فيه علم آدم الأسماء كلها. وتحضن الذات الجديدة الأسماء ـ اللغة الجديدة وتهتف:

أنت الجســد.. وأنت الغــد.. أنت لست تاريخا مـاضيا، لست موروثا، وأنقـاضا. بل انت اللحظة الجسد الجديـد الذي أبدعه المبـــدع والغـــد. وانـت أنت محك المصير ومقامـرة الصيرورة: إما أن تكـون الحياة بك، ويكـون التاريـخ، نضرا، حيا، زاهـرا، مـؤتلفـا أو يسقط التـاريخ في الجب. عليك أيتها الجسد الغد ترمي النرد، ويا للهول أذ نـرمي فلقد تكـون دوشيش ويكون الغـد الألق ولقـد تكون إكي دو وصفـر القيعان الأنقاضية المدمرة.

هـكـذا تخرج اللغة مـن كونها وسيلـة تعبير الى كـونها مقـامرة ابـداع الـوجـود الكبرى. المغامـرة الأعظم التي لاتضـاهيها حتى مغـامـرة خلق آدم وحــواء وأكل التفاحة. اذ ألم يرد في الكتب انه

«في البدء كان الكلمة»
وأنه
«علم آدم الأسماء كلها»
ولم يعلمه الأشـــياء

لماذا لم يعلمه الأشياء؟ ولماذا لم يكن في البدء الشيء أو الفعل؟ أو الانسان؟
أمـا وراء ذلك كلـه من حكمـة؟ أوليس فيــه من دليل لنـا نحن التـــائهين في لجة الحداثة؟

بـــلى
بـــلى،
ووالله ،
ألف بلى.
ولقد ، أي والله، تعلمناهما وأتبعناهما،
ولقد إنهما الهاديان.

كـذا يقــول الصــوت، منــذ بـدايــة انشراخات الحداثة، أعني الانشراخات التي تولدت بفعلها الحداثة، إلى هذه اللحظة التي تحولت فيهـــا الانشراخـــات إلى أخـــاديـد ومهامه ومهاوي ومفـازات تفصل عموديا وأفقيا بين عـوالم وهـــواجس ومفـاهيم وتصورات لم يعـد ما بينهـا علاقـات تنام وتناغم ومغـايرة ضمن الشيء الـواحد، بل صار تنافرات وتناتؤات وانقطاعات.

أجـــل
صـــارت الحداثـــة سلسلـــــة من الانقطاعات.

ترى المفارقة المبكية ؟
«سلسلة» من «الانقطاعات»

النقيض يشكل نقيضــه. «الانقطــاع» تحديدا هو انعدام التسلسل وامتناع تشكل السلسلـــة. مع ذلك أقـول «سلسلـــة» من الانقطاعات. هل أحتـاج إلى تفسير ما أعنيه بأكثر مما فعلت؟ لكأني بك تـريد أن تقول «نعم» لكنك تـرى المتـاهـة المقبلة فـاغـرة فتصمت. أه؟

كذلك أفعل أنا .
فالمتـاهة فاغرة فـاغرة وها أنذا أتـــــ
ــرى..

نهايات ١٩٨٨
صنعاء
صيف ١٩٩٤
اكسفورد

إشـــــارات :

١ ـ كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل
دار العودة ، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٦٢
٢ ـ سـا . ١٦١
٣ ـ سـا . ١٧٧
٤ ـ الكتـابة بسيف الثـائر علي بن الفضل، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨، ص ٨٢
٥ ـ سـا . ٨٤
٦ ــ **أوراق الجسد العـائد من الموت**، دار الآداب ، بيروت، ١٩٨٦، ص ٣٨
٧ ـ ســا. ٤٣، ٤٥
٨ ـ ســا. ٦٢
٩ ـ ســا. ٨٢
١٠ ـ ســا. ٨٦
١١ ـ ســا. ٨٩
١٢ ـ **يمشي مخفورا بالوعول**، رياض الريس للنشر، لندن، ١٩٩٠، ص ١٣ ـ ١٤
١٣ ـ ســا. ص ١٧
١٤ ـ ســا. ٥٧
١٥ ـ ســا. ٥٩
١٦ ـ ســا. ٨٠
١٧ ـ ســا. ٨٢
١٨ ـ ســا. ٨٦
١٩ ـ ســا. ١٠٣
٢٠ ـ ســا. ١٠٨
٢١ ـ ســا. ١٠٦
٢٢ ـ ســا. ٨٧
٢٣ ـ ســا. ٦٠ ـ ٦٣
٢٤ ـ ســا. ٨١
٢٥ ــ **أحد عشر كـوكبا** ، دار توبقـال، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص ٥٨
٢٦ ـ ســا.
٢٧ ـ ســا. ٨٠
٢٨ ـ ســا. ٨٨
٢٩ ـ ســا. ٩٩
٣٠ ـ ســا. ١٠١
٣١ ـ ســا. ١٠٣
٣٢ ـ ســا. ١٠٥
٣٣ ــ **ورد أقـل**، ط٢، المؤسسـة العربيـة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ص ٢٩
٣٤ ـ ســا. ٨٣
٣٥ ـ ســا. ٨٥
٣٦ ـ ســا. ٨٥
٣٧ ـ ســا. ٨٧
٣٨ ـ ســا. ٩٩
٣٩ ـ **صباح الكتابة** البحرين، ١٩٨٤، ص ٧
٤٠ ـ ســا. ٩
٤١ ـ ســا. ٣١
٤٢ ـ ســا. ٣٨
٤٣ ــ **في أبجدية ثـانية**، دار توبقـال، الدار البيضاء، ١٩٩٤ ص ٩٩. وكانت **شهوة تتقدم في خــرائط المادة** قد صـدرت في كتاب مستقـل عام ١٩٨٧.
٤٤ ـ ســا.
٤٥ ـ ســا. ١٠٠
٤٦ ـ ســا.
٤٧ ـ ســا.
٤٨ ـ ســا. ١٠١
٤٩ ـ ســا. ١٠٠

الشعر خارج النظم
الشعر داخل اللغة

علي جعفر العلاق

النثر : ذلك الطيع. الواضح. العملي :

ظل النثر قروناً عديدة ، خشن النبرة ، مجرح الشفتين. عاريا الا من وضوحه ورصانته. دونما حلم ، أو مغامرة أو غموض. هكذا كان النثر ، في مسيرته عامة. لم يكن جذابا أو مترفاً ، أو مشاكساً باستمرار ، لكنه كان طيعاً وعملياً على الدوام. كان يعبر عن الانسان في أكثر شؤونه خطورة وعن أشدها بساطة. عن أكثرها تفاهة وعن أشدها طيشاً. لقد كان «نافعاً بطبيعته» ، كما يشير سارتر «١» ، ولهذا السبب ، ربما ، لم يلجأ السيد «جوردان» الى النثر ، كما نعرف ، الا ليطلب خفّيه ، ولم يكن أمام «هتلر» غير النثر ليعلن حربه على بولونيا.

قدر ، قاهر ، رتيب كتب على النثر أن ينوء به زمناً طويلاً دون أن يتهيأ له ، الا نادراً ، أن يتمرد على قدره هذا. ولم تكن لحظات التمرد تلك الا لحظات انتفض فيها النثر على طبيعته النثرية الدنيا ليخترق حاجزاً مصطنعاً ظل يحول بينه وبين امكانية شعرية ، كامنة فيه بالقوة.

لقد انتفض النثر ، أخيراً ، على واقع تاريخي حرمه ، زمناً طويلاً ، من خصائص ظلت حكراً على الشعر وحده : تدنيه من نبض الروح ، وتعلي من هيمنته الأخاذة ، الغامضة على أنماط التعبير الأدبي الأخرى ، وتمنحه أفضلية تاريخية ساحقة في التصدي لمباهج البشر ، وتصدعاتهم ، والتعبير عنها بطريقة تحفل بالاثارة.

حين كان الشعر يحظى بهذا الترف كله ، وهذا الاعلاء ، ظل النثر يتخبط في عراء أجرد ، ظل خارجياً ، نفعياً ، في معظمه. حين كان الشعر يبتل بأنين الروح ، ويتماهى مع تشوفاتها الغامضة الحارة كان للنثر حرمانه الفاجع : أن يظل ، لا في فضاء ما يصعب اقتناصه أو التعبير عنه ، بل في حدود ما هو سهل ، واضح ، براني : يلبي حاجات الانسان اليومية ، ويشبع رغباته الحسية الطارئة ، ظل ، بتعبير آخر ، كما الصقر أو كلب الصيد في ملاحقة ضحاياه : طيعاً واضحاً ، عملياً. دون أن يكون له ما للضحية من غموض ، أو وحشة ، أو فجائعية.

كيف حقق الشعر ، عبر تاريخه ، كل هذه الهيمنة الجارفة ؟ وما عناصر الأفضلية التي جعلت الشعرية ، أو السحر ، حكراً عليه ؟ ولماذا توج ، وحده ، طاغية شديد الفتنة والجبروت ؟

أرجحية الشعر. لماذا ؟

في مواجهته للنثر يبدو. أحياناً ، ان أرجحية الشعر لم تنبثق ، تماماً ، عن طبيعة داخلية. أي أن شعريته لم يقررها له عامل داخلي ، أو جذر كامن لا يمكن اقتلاعه. بل يمكن القول ان تلك الشعرية لم يكرسها عموماً الا عامل أساسي واحد : الوزن Metre.

لقد ظل الوزن عاملاً حاسماً في تحديد الشعر ، والاقرار بشعريته ، مع انه أي الوزن ، عنصر خارجي لا يتحتم كمونه ، كموناً قبلياً ، في لغة الشعر ، ولا يتوجب ، كذلك ، انبثاقه عنها انبثاقاً آلياً.

أما القافية Rhyme وهي عامل خارجي أيضاً ، فلم تكن مؤهلة ، في حد ذاتها ، لتلعب هذا الدور كله في ترجيح شعرية القصيدة ، ذلك أن القافية لم تستطع ، عملياً ، أن تنجز هذه المهمة في آلاف القصائد التي ظلت ، مع توفر القافية فيها ، نصوصاً مهجورة لا دفء فيها.

وبسبب هذين العاملين ، وهما عاملان خارجيان في الغالب ، حظيت هذه القصائد بنعمة الانتساب الى الشعر ، دون أن تكون ، حقاً ، قصائد شعرية. صحيح أن الوزن والقافية قد وفرا لهذه النصوص ان تكون نظماً ، Versification إمكانية شعرية ، أو وعداً بالشعر ، لكنهما لم يضمنا لها أن تكون شعراً متحققاً ، أو واقعة شعرية مجسدة. بينما ظلت مئات النماذج النثرية مهملة ، لا يعبأ أحد بثرائها الشعري الكامن ، أو يلتفت إلى ما فيها من طاقة ، داخلية ، متلظية وذلك بسبب افتقارها الى شرطي الوزن والقافية.

ولو تفحصنا جهود نقادنا القدامى ، للوصول الى تعريف للشعر. لوجدناها تكشف عن قلق لا يخفى ، واحساس بخطورة المشكلة وتشعبها. لذلك ظل تعريف الشعر ، بسبب نقصه أو عموميته ، عرضة لاعادة النظر والتعديل المستمرين.

ان قصور تلك التعريفات كان يفصح ، دون أن يحدد المشكلة ، عن أن بعض النقاد ما كانوا يرون من الشعر ، غير دخانه العالي مع أنهم كانوا مأخوذين بجمرته اللاذعة العذبة. لقد كانت محاولاتهم لتعريف الشعر تهتدي بالوزن والقافية ، أو تحتكم اليهما كعنصرين أساسيين تظل العناصر الأخرى ، كالمعنى أو اللفظ ، ذات أهمية ثانوية ازاءهما. ان تحديد شعرية النص استناداً الى الوزن والقافية ، بأرجحية واضحة ، كان في الغالب واقعاً مشتركاً بين الكثير من القدامى مثل ابن قدامة ، وابن قتيبة ، وابن رشيق ، وابن خلدون.

وفي غمرة هذه التعريفات ، كان الجاحظ يرفع مصباحاً صغيراً ، لكنه باهر الضوء ، لينير به حاشية الظلمة : الشعر صياغة وضرب من التصوير «٢» ، نقلة حادة في النظر الى الشعر وتعريفه ، تتجاوز الوزن باعتباره معياراً تقليدياً راسخاً لتمييز الشعر عن النثر. ويتخطى القافية ، أيضاً ، باعتبارها من متعلقات الوزن من جهة ، وأساساً في الحكم على شعرية الشعر من جهة أخرى.

ويصل هذا الضوء حده الأقصى لدى الجرجاني ، هذا الفاتح المدهش ، المغامر ، الذي تخطى بعقلية خصبة جريئة ، الكثير من الثوابت والأعراف في النظر الى الشعر والاشارة الى مواطن الشعرية ، أو السحر فيه.

ان الشعر لا يستمد ، على رأي الجرجاني ، تأثيره أو شعريته من وزنه أو قافيته أو معناه ، بل يستمدها من شيء آخر : النظم الذي هو «تعليق الكلم بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسبب من بعض» «٣» وبذلك تجاوز الجرجاني المعايير التي كانت ، آنذاك ، مستقرة وفاعلة. لم يعد الوزن لديه ذا حظوة كبيرة : فليس هو «مما لا يكون الكلام كلاماً الا به»«٤» وأنت ، في رأي الجرجاني ، حين تهتز لنص شعري ما ، لا يكون الوزن أو القافية التي استخدمها الشاعر سبباً في ذلك ، بل لأن الشاعر «قدم وأخر ، وعرف ونكر ، وحذف وأضمر ، وأعاد وكرر»«٥».

وهكذا يقترب الجرجاني برهافة مدهشة من القصيدة ، ليلتمس موطن السحر الحقيقي فيها : أي ما يجعل الكلام شعراً ، ما يمنحه الحق في الانتساب الى هذا النوع الآسر من القول : الشعر. وبذلك يؤسس الجرجاني. وفي وقت مبكر ، معايير للشعرية لم يكن العرب على عهد بها آنذاك. شعرية لا يقررها احتكام الى عناصر خارجية ، برانية ، لاحقة كالقافية أو الوزن أو المعنى. بل ينبثق ، وبثراء شديد ، عن صياغة النص الشعري على شكل محدد دون سواه. أي أن الجرجاني قد أبطل معياراً تقليدياً راسخاً من معايير الحكم على شعرية الشعر. لقد حرر الشعرية من حبسها في قفص الشعر وحده ، جعل منها امكانية قد يفجرها أي نص آخر ، شعراً كان أم نثراً ، يتوفر فيه ذلك المنحى من الصياغة ، المحكمة ، المتوترة : النظم ، أو بناء الجملة Syntactic.

ان الجرجاني ، في تحديداته السابقة ، يومىء إلى موطن الشعرية في النص بدراية وعمق نادرين. وهو ، حين يفعل ذلك ، يضيء لنا ، وبسبق زمني عجيب ، معضلة من أكثر معضلات الحساسية الشعرية تعقيداً. ومصطلحات الجرجاني المبكرة تلك لا تبعد كثيراً عما تسعى اليه المغامرة النقدية الحديثة الآن : تلمس جمالية الشعر ، والكشف عن كوامنه المثيرة ، حيث لا نرى ما يمكن تحليله في النص الشعري الا لغته «٦». أي «وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة أو في الفضاء الصوتي» «٧». وفي هذا المدى المحسوس ، في هذه اللغة تحديداً ، يغامر الناقد الحديث لاكتشاف الخصائص المميزة للشعرية. أي أن اللغة ، لا الوزن أو القافية ، هي ما يتجلى فيها أو خلالها شعرية النص ، ونبضه أو شرارته.

شعرية النظم أم شعرية اللغة ؟

كان الانبهار بالنص القرآني ، وهيمنته التعبيرية الآسرة يمثل احساساً عفوياً ، عاماً اتخذ ، في البدء ، شكل التضاد مع الحالة الجديدة واتهام النبي بكونه شاعراً.

لا شك أن تهمة كهذه ذات دلالة على احساس الناس بالشعر ، ونظرتهم ، آنذاك اليه. لقد كان العرب في ذروة فطرتهم النقية ، وكانت معرفتهم بالشعر ، وهو ديوانهم ، معرفة وثيقة. فكيف لم يمنعهم ذلك كله من اتهام النبي بالشعر والجنون ؟ مع انهم يدركون ، تماماً ، خلو القرآن من عنصر الوزن المطرد ؟

قد لا يخلو الأمر من مكابرة ، أو مغالاة ، لكنه يعكس ، وبعمق ، هول الخضة التي أحدثتها لغة القرآن ، تلك الخضة التي لا يحدثها الا نص فريد ساعدت على انجازه قوة روحية هائلة لم يجد عرب الجاهلية تفسيراً لها غير الشعر والوحي والجنون. لقد كانوا ، في ربطهم بين القرآن والشعر ، يستجيبون لفطرتهم الانسانية الأولى«٨».

ان ذلك الجدل الخصب ، حول النص القرآني وطاقته التعبيرية ، لا يعكس اقراراً بسحره الطاغي فحسب ، ولكنه يجسد في الوقت نفسه ، الاحساس بامكان شعري مدهش يقع خارج النثر المطلق ، وخارج الشعر المطلق كذلك. انه اعادة اعتبار لفاعلية نصية لا تستمد قيمتها من وزن أو قافية ، لكنها ، مع ذلك ، تظل طافحة بامكانات تعبيرية ، مؤثرة.

كان ذلك الجدل ، حول قوة النص القرآني وجاذبيته ، أو ما اصطلح على تسميته بالاعجاز يمثّل ، إلى حدّ واضح ، إعلاء للّغة باعتبارها مقياساً للأداء الراقي ، وتكريساً لبنيتها باعتبارها تجلياً للشعرية والتأثير.

لقد تم ، في أجواء تلك النقاشات الخصبة ، التخفيف الى حد كبير من هيمنة الوزن والقافية على تحديد الشعر وفهمه ، فما عادا حاسمين في تحديد شعرية القصيدة وبذلك حرم الشعر / النظم من عنصر مهم كان يضمن له أفضلية مطلقة. من جهة أخرى بدأ الاقرار بشعرية نصية ، داخلية تنبثق من لغة النص وتترشح عن بنيتها ، ووشائج الصلة والتفاعل بين عناصرها.

ذهب الكتّاب مذاهب شتى ، في حديثهم عن النص القرآني ، هذا النص العميق ، المثير ، الآسر. ولقد دفعهم ذلك لا الى اكتشاف الفاعلية التعبيرية في القرآن فقط ، بل الى تلمس خاصية السحر والجمال في الكلام عموماً ، شعراً كان هذا الكلام أم نثراً. وقد وصلت اجتهاداتهم الجريئة ذروتها الراقية لدى الجرجاني لتشكل منحى جديداً ، في النظر الى النص وتحديد جماليته ، لا يلعب الوزن والقافية ، مجردين ، أي دور حاسم فيه ، أي أن تلك الكشوفات كانت تقول ، بلغة زمانها وببراعة وعمق ، ما يقوله النقد الحديث عن شعرية النص التي تطفح بها لغته أو بناؤه.

الأثر القرآني ، اذن ، لا يتمثل فقط في تجسده النصي العميق ، الصادم ، المتماسك في حد ذاته بل يكمن ، أيضاً ، في ذلك الأفق الذي فتحته بنيته الكتابية تلك أمام الشعرية العربية «٩». أن القرآن لم يكن ، بالنسبة للجاهلية قطيعة معرفية فقط ، بل كان ايضاً قطيعة «على مستوى الشكل التعبيري» «١٠» لقد كان بعبارة اخرى «كتابة جديدة» «١١».

يصح القول ، أن الجدل حول النص القرآني يمثل ، في حقيقته مدى جديداً أدى الى البحث عن تأثير شعري يقع خارج الشعر بحده المشروط بالوزن والقافية. أي أن ذلك الجدل المدهش كان إيغالاً داخل النص ، كان فتحاً لمغاليقه ، وبناء عبارته والوشائج العلائقية فيه التي تنضح عبر تفاعلها المشتعل ، برائحة النص وشعريته. وبذلك صارت اللغة هي المحك. وصارت الطريقة«١١» التي تستخدم بها اللغة هي المقياس للتمييز بين النثر والشعر.

شعرية الحلم والوجد والرؤيا

حين نتحرى عن تجسدات الشعرية ، خارج مظانها العربية ، المألوفة ، الراسخة ، علينا ألا ننسى مستوى آخر لهذا التجسد بتمثل في النص الصوفي. لقد كان هذا النص في خصائصه التعبيرية والنفسية والروحية ، يطفح بطاقات شعرية أخّاذة ، إنه نص مفارق

لجادة النثر المألوفة بامتياز واضح ، هذا من جهة ، وهو من جهة أخرى ، نص يخترق مملكة الشعر الموروثة ليؤسس بوجوده الصافي، الغامض ، المتشظي نموذجاً لشعر آخر مختلف : يقع خارج التقاليد ، شعر يتطلع من وراء الأسيجة السميكة ، الى ذلك البحر المائج الطري المكتظ : أعني امكانيات الشعر ، الشعر الممكن ، أو الشعر بالقوة ، الذي يتفجر ، كما في النثر الصوفي ، بعيداً عن شرطي الوزن والقافية اللذين كانا ، في المنظور التقليدي ، حاسمين في تحديد شعرية النص والحكم عليه.

في النص الصوفي تنهض اللغة ، كما في النص السوريالي والرمزي، بدورها في التعبير عما هو خفي ، وشائك ، وقصي ، ومحاولة الامساك بما يصعب الامساك به : النبض الخفي للروح وهي تلتاع في توقها ، وشطحاتها ، وصبواتها المدمرة.

وبذلك فان هذا النص لا يستمد شعريته من قانون قبلي ، كالوزن أو القافية ، بل من بئر الروح ، من تفجر لغتها الاشراقية ، ومن انثيالها الطليق ، الغض ، المتناقض كالحلم.

ان النص الصوفي والنص السوريالي ، كليهما ، ينطلقان غامضين، كثيفين ، من النبع ذاته ، فالشعر السوريالي نشاط صوفي عدا أنه «يرفض أي انتماء ديني» «١٣» وهو يصدر عن «الحرية والحلم والرؤيا» كما يقول أدونيس. وتجسد الكتابة الصوفية حنيناً عميقاً الى المطلق. كما تكشف عن نزوع مدمر هو ، في حقيقته ، تجل لتوتر حاد ، بين الذات والآخر. «بين اللحظة الحاضرة. والزمن الأبدي ، بين امكان القائم الآن والمكان الآخر«١٥».

وهكذا ينضم النص الصوفي الى تلك النصوص التي تسهم جميعها ، في خلق مناخ ابداعي لا عهد للكتابة العربية به ، مناخ يحرر الشعرية من قيد الوزن والقافية ، ويعود بها ، مرة أخرى ، خصيصة في النص أو في اللغة تحديداً وما تشتمل عليه ابنتيها وعلاقاتها من اشتعال وفتنة.

كيف يغدو الشعر نثرا موزونا ؟

من المؤسف حقاً ان المناخ الذي شكلته تلك الاجتهادات الخصبة ، الجريئة ، الباحثة عن شعرية لا يحددها الوزن والقافية وحدهما لم يتنام الى أفقه المرجو ، لقد حال بيننا وبينه ركام من الكتابات المنظومة التي تستمد شعريتها ، وشرعيتها أيضاً ، من أعراف خارجية ، جاهزة. وقد صار التسليم بتلك الأعراف ، كما هو التسليم بكثير من قيم الحياة ، قانوناً أوصل حياتنا العربية الى عراء روحي لا حدود له. وهكذا ترسخت ثانية ، تلك المقاييس الخارجية التي كانت قد فقدت ، بسبب أجواء الجدل المنفتح آنذاك ، الكثير من هيمنتها. وشهدنا. بذلك فترات لم يسد فيها الوزن والقافية وحدهما ، بل هيمن فيها الصدأ ، واللعب اللفظي على لغة الشعر ، فلم تعد تفجراً لروح النص بل غدت رغوة لامعة لا حياة فيها. ما عدنا نرى نثراً راقياً يتفجر بثراء شعري داخلي ، ولا مسعى يتحرى عن الامكان الشعري داخل تركيب النص بعيداً عن قوسي الوزن والقافية. لقد تحول الشعر ، شيئاً فشيئاً ، الى ركام يدنو من النثر العادي ، يقترب من فجاجته وتفككه ، وبرودته ولا يتميز عنه الا بالوزن والقافية ، تحول الشعر الى ما يسميه جون كوين نثراً موزوناً.

ظل التعارض راسخاً بين الشعر والنثر زمناً طويلاً ، حتى لم يكن هناك درجة أقدم من هذا التعارض ، كما يقول «جيرار جينيت»، ولا أكثر عالمية منه «١٦». ومع بداية هذا القرن العاصف بدأ عصر آخر مغاير ، أخذت فيه الفنون عامة وفنون القول بشكل خاص تقترض من بعضها بعضاً. هبت ريح أخرى ، عميقة ، باطشة هزت مملكة الشعر كلها :

وجعلت منها فناً ادبياً يتفق مع النثر في معظم الخصائص الألسنية ، ولا يمتاز عنه الا بصفات شكلية محدودة «١٧».

وهكذا تداخلت الحدود بين الأجناس الأدبية ، وغامت الخطوط بين أنواعها ، وأخذت بعض النظريات النقدية الحديثة تمعن في تغييب تلك الحدود ، فاذا بالشعر «نثر اذا كان نظماً ، واذا النثر شعر اذا كان مشبعاً بالصور «١٨» ، تشحنه الرؤى. وتنهض به لغة ذات خصائص شعرية. وبدأ بعض النقاد يرون في كثير من الآثار النثرية أعمالاً «ترقى الى منزلة شعرية عالية» «١٩» بل وذهب آخرون «٢٠» إلى أن «الأوديسة» و «الالياذة» ، مثلاً روايتان شعريتان كما ان «سلامبو» قصيدة نثرية.

أما البداية العربية لهذا القرن فقد شهدت نهراً من الجدل ما يزال هادراً حتى هذه اللحظة. ففي مقالة له عن (الشعر المنثور في اللغة العربية) كتب جرجي زيدان «٢١».

«إن الشعر عند الغربيين منظوم ومنثور ، وان المنظوم قد يكون موزوناً غير مقفى أو مقفى غير موزون ، وانما العمدة عندهم على الخيال الشعري أو المعاني الشعرية».

وبذلك فان هذه الاشارة تطرح قضيتين مهمتين : فهي ، أولاً ، تستخدم مصطلحاً لا عهد للعربية به : الشعر المنثور Prose Poetry. كيف يكون الشعر منثوراً ؟ صدمة للذائقة التي كرستها قرون من السلوك الفني الذي وضع النثر في موضع التضاد مع الشعر ، وهو ، أي المصطلح ، خرق لأعراف ثابتة ترى في الوزن والقافية عنصرين لا وجود للشعر ، خارجهما ، على الاطلاق.

أما ثانياً ، فان زيدان يحتكم هذه المرة لا الى ما قاله نقادنا القدامى عن حدود الشعر وموطن السحر فيه ، بل الى نظرة الغربيين الى الشعر وفهمهم له ، هذا الفهم الذي يرى أن الخيال أو المعاني الشعرية هي المعول في تقرير مفهوم الشعر ، وتحديد فاعليته.

وللحقيقة فان نقلة أخرى في فهم الشعر يمكن تلمسها في كتابات جبران. إن الشعر ، لديه ، لم يعد وزناً وقافية ، بل أصبح :

«رؤيا جديدة للعالم والانسان ، وشكلاً كتابياً ، موزوناً أو منثوراً ، يحتضن هذه الرؤيا» «٢٢» .

كان جبران ، في ما كتبه عن الشعر المنثور ، يضع الأساس لمعايير مختلفة يتم ، على ضوئها ، تحديد الشعر تحديداً جديداً«٢٣» ، كما أن ما كتبه هو والريحاني من شعر منثور كان يعتبر ، لدى البعض ، آخر السلم «الذي أوصل الشعراء الى قصيدة النثر» «٢٤» ، كان التمهيد الأول والضروري لها.

قصيدة النثر والانماط المجاورة :

ان اول ما يواجه من يتصدى لدراسة قصيدة النثر Prose Poem في العربية هو ضبابية الخطوط الفاصلة بينها وبين الشعر المنثور Prose Poetry أو الشعر الحر Free Verse. ولقد أدى غموض تلك الخطوط الى نتائج أسهمت ، بدورها ، في زيادة المشكلة.

ويعود هذا التشويش ، في معظمه ، الى تباين المصادر الثقافية لقصيدة النثر أو الشعر المنثور من جهة ، والى تداخل النماذج الشعرية وضياع التمايز بينها من جهة أخرى.

كان الرافد الفرنسي يمثل التأثير الأساسي ، نموذجاً ومفهوماً ، على شعراء قصيدة النثر من العرب ، كما يتجلى في شعر ادونيس وانسي الحاج ويوسف الخال تحديداً. أما المصدر الانكلوسكسوني للتأثير فقد ظل اقل انتشاراً ، لكنه كان واضحاً في نتاج شاعرين لا يسميان ما يكتبانه قصيدة نثر بل شعراً حراً Free Verse هما جبرا ابراهيم جبرا وتوفيق صائغ. ان تباين هذين المصدرين في النظر الى قصيدة النثر ، مصطلحاً وتطبيقاً وجد صداه في الكثير مما كتب في

قصيدة النثر وعنها أيضاً. لا شك ان هناك فروقاً ملموسة، بين قصيدة النثر والشعر المنثور، لكنها تشير جميعاً الى فارق أساسي يتمثل في البناء الشعري لكل منهما، وتقود، في النهاية، الى تعميقه وابرازه. أما التمايز بينها وبين النثر الشعري فهو شديد ولا يمكن التهوين منه. إن «ادونيس»، مثلاً، يرى: «٢٥»

«ان النثر الشعري إطنابي، يسهب، بينما قصيدة النثر مركزة ومختصرة، وليس هناك ما يقيد، مسبقاً، النثر الشعري، أما في قصيدة النثر فهناك شكل من الايقاع ونوع من تكرار بعض الصفات الشكلية. ثم ان النثر الشعري سردي، وصفي، شرحي، بينما قصيدة النثر ايحائية».

لقد حاول نقاد كثيرون التمييز بين قصيدة النثر وسواها من الكتابات الشعرية المجاورة كالشعر المنثور، أو النثر الشعري Poetic Prose، أو الشعر الحر. ومع كل ذلك فان الحدود بينها ما تزال غائمة في أذهان الكثيرين. كانت تلك الجهود تسعى الى الكشف عن التمايز، وبلورة المغايرة لكنها كانت تصطدم بذلك التداخل، واختلاط الحدود أحياناً.

ويبدو ان هذه الصعوبة، في التمييز بين قصيدة النثر وغيرها من الأنماط الشعرية، لا يقتصر على الأدب العربي وحده. لقد كان الاختلاف، بين النقاد الانجليز شديداً، في الحكم على ما يكتبه «وولت وتمن»، مثلاً، ذلك لأن:

«الخطوط الفاصلة، في الانجليزية، بين الشعر المنثور والشعر الحر كانت مبهمة الى حد أن ما يكتبه شاعر مثل «وتمن» كان يعتبر من قبل بعض النقاد شعراً حراً، بينما هو، لدى آخرين، شعر منثور»«٢٦».

تذهب موسوعة «برنستون» للشعر، في تعريفها قصيدة النثر«٢٧»، إلى أنها تأليف له «بعض، أو كل ما للقصيدة الغنائية القصيرة من خصائص» مع استثناء واحد هو انها «تطبع على الصفحة كما يطبع النثر» ثم تميز بينها وبين الأنماط الشعرية المجاورة«٢٨». فترى انها تختلف عن النثر الشعري في قصرها وتركيزها، وتتميز عن الشعر الحر في افتقارها الى الوقفات في نهايات الأسطر، أما ما يميزها عن القطعة النثرية القصيرة فهو انها تمتلك عادة ايقاعاً أشد بروزاً وتأثيراً صوتياً واضحاً، وكثافة تعبيرية.

وفي حديثه عن الشعر الحر، يرى «ابرامز» «٢٩» ان هذا الشعر يختلف عن النثر في انه:

«يطبع في أسطر قصيرة، دون أن يكون له ما للنثر من استمرارية، ويشتمل، أكثر من النثر العادي، على ايقاع محسوب. لكنه يفتقر الى أنماط النبر المقطعي المنتظم في العروض التقليدي الذي يأخذ شكل التفعيلة المكررة».

أما بالنسبة لأدبنا العربي فقد بذلت جهود كثيرة أيضاً للتمييز بين هذه الأنواع الشعرية كما رأينا ذلك لدى أدونيس وانسي الحاج وآخرين، يرى جبرا ابراهيم جبرا مثلاً «٣٠»، ان ما يميز قصيدة النثر عن الشعر الحر كون قوامها «نثراً متواصلاً في فقرات كفقرات أي نثر عادي» بينما يذهب د. عبدالواحد لؤلؤة الى ان الشعر الحر هو تنظيم الأبيات «دون اعتبار لوزن أو قافية الا ما جاء عفواً» «٣١».

وحين نتأمل هذه التعريفات وسواها نجد أن المعول عليه في التفريق بين قصيدة النثر والشعر المنثور والشعر الحر هو الوجود الفيزيائي للنص، أي شكله المتحقق على الورق. وهذا المقياس خارجي، ومؤقت، ونسبي وليس داخلياً، أصيلاً متجذراً في النص الشعري. إن ترتيب الأسطر أو توزيعها على الصفحة قضية بالغة المرونة وقد تختلف من شاعر الى آخر اختلافاً بيناً، لأسباب شكلية، أو طباعية، أو جمالية لا صلة لها بجوهر النص أو طبيعته الشعرية.

قصيدة النثر: المفهوم والخصائص:

في كتابها «قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا» تعرف «سوزان بيرنار» قصيدة النثر بأنها:

«قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحدة، مضغوطة، كقطعة من بلور.. خلق حر، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء، خارجاً عن كل تحديد، وشيء مضطرب، ايحاءاته لا نهائية» «٣٢».

ويتضح من هذا التعريف، كما سيتضح من تعريفات أخرى غيره، ان هذا النمط الشعري يقترض من الشعر الكثير من عناصره عدا الوزن والقافية: كالتركيز، والوحدة، والدافع الابداعي، الحر، وثراء الايحاءات.

ومع ذلك فان هذا المصطلح يختزن قدراً مثيراً من التناقض، هو تناقض قصيدة النثر ذاتها شكلاً وطبيعة:

«نثر وشعر، حرية وصرامة، فوضوية مدمرة وفن منظم.. ومن هنا يبرز تباينها الداخلي، وتنبع تناقضاتها العميقة الخطيرة.. والغنية: ومن هنا نجم توترها الدائم وحيويتها»«٣٣».

ان هناك، كما هو واضح، تضاداً، مثيراً، خصباً في أصل التسمية، تضاداً بين طرفين لا يلتقيان عادة، غير أن ما يجمع بينهما وحدة التضاد: طرف من التسمية يتضمن نزوعاً قوياً «الى رفض الأشكال الموجودة» «٣٤» بينما يتضمن الطرف الآخر قوة تسعى الى التنظيم وبناء وحدة شاعرية» «٣٥».

تمثل ولادة قصيدة النثر رغبة عميقة في التحرر من تقاليد اللغة، والتمرد على قوالب العروض، ووضع حد لطغيانها الذي كان يحدد، بمفرده، شعرية النص. لذلك حاول الشعراء تحرير الشعر أولاً من ارتباطه بقيد خارجي هو «فن نظم الشعر» والبحث ثانياً عن «عناصر شعر جديدة» داخل النثر «٣٦».

وكان الميل الى اقصاء الوزن، باعتباره عنصراً أساسياً من عناصر الشعر، لا ينفصل عن الدافع الأساسي لولادة هذا النمط الشعري الجديد: الاعتراض على قيد خارجي متوارث. كان الوزن التقليدي يلبي، في الانسان، غريزة الاستسلام للايقاعات الجسدية والكونية وحب النظام «٣٧».

وهكذا فان النظرة الى الوزن الشعري ترتبط بموقف الانسان من الكون والحياة واستجابته لهما جمالياً وفكرياً. تقول «بيرنار»: «٣٨»

«ان الشاعر الذي يكتب شعراً (نظامياً) يكون متطابقاً بصورة أساسية ليس مع المجتمع وحسب، ولكن مع الخليقة برمتها، في حين أن الشاعر النثري المناهض للشكلية، يتمرد على هذا الخلق».

حين أقصي الوزن الشعري خارج اهتمام هذا النمط الشعري، خارج مكوناته، كان على الشاعر، وتلك حقيقة لا مهرب من الاقرار بها، أن يعوض عن الوزن بجملة من الخصائص التي ترتبط بالنثر. ان يستنفر في لغة النثر أقصى طاقاتها، للارتفاع بها الى مستوى الأداء الشعري. لذلك كان على قصيدة النثر ان تلتم على نفسها، وتتوتر، وتصفو، وتقاوم الانزلاق الى النثر العادي. عليها أن تحقق ما تسميه سوزان برنار التأثير الكلي، والمجانية، والكثافة، ذلك لان قصيدة النثر:

«عالم مسور، مغلق على نفسه، ويكتفي بذاته.. كتلة مشعة، مشحونة، بحجم صغير، بلا نهاية من الايحاءات»«٣٩».

واشتراط الحجم المحدد، في قصيدة النثر، يتم التركيز عليه باستمرار كما يبدو. ان موسوعة برنستون «٤٠»، مثلاً، ترى ان

طول قصيدة النثر يتراوح عموماً، بين نصف صفحة (فقرة واحدة او فقرتان) الى ثلاث وأربع صفحات، وهو طول قصيدة غنائية متوسطة. ويبدو ان لهذا الشرط علاقة بالشروط الأخرى لقصيدة النثر، كوحدة التأثير، والكثافة. لأنها حين تمتد أكثر من ذلك فانها تخسر توترها وتأثيرها، وتصبح نثراً شعرياً «٤١».

حاول شعراء قصيدة النثر أن يعوضوا عن الوزن الشعري بعناصر أخرى كالتوازي Parallelism والسجع، والجناس الاستهلالي Alliterarion التكرار، التنويع في أطوال الأسطر، الافادة من حروف اللين دلالة صوت الكلمة Onomatopoeia كما حاولوا، ايضاً، أن يولوا عناية خاصة للتركيب اللغوي لقصائدهم، وذلك يشمل:

«البناء الكلي للعبارة، الجملة، الفقرة. القلب والتقسيم غير المتوقع وغير التقليدي للوحدات أو السياقات التركيبية، والتنويع في أنماط العبارة (توكيد، استفهام، تعجّب) «٤٣».

ولا شك ان هذه المحاولات تعكس، قبل أي شيء آخر، توق الشاعر، أعني شاعر قصيدة النثر، الى تجاوز جمالية الوزن الشعري والتعويض عنه بخصائص صوتية وجمالية تنتمي الى حقل آخر هو حقل النثر. لكن هذا المسعى لا يكلل دائماً، كما يبدو، بابداع قصيدة نثر مكتملة تماماً. ان خلو قصيدة النثر خلواً مطلقاً من الوزن لم يكن في صالحها دائماً. وليس من الحكمة في شيء، كما يقول «كمال أبو ديب» «٤٤»، نكران هذا الارتباط «بين الشعر وبين الايقاع أو الوزن أو كليهما، حتى حين نرفض اعتبار الوزن شرطاً كافياً للشعرية»، لأن للبنية الصوتية دوراً عميقاً في «تجسيد التجربة والدلالة».

يصف «ريفاتير» الجهود التي درست قصيدة النثر قبله بأنها أرادت:

«أن تكشف في النثر ايقاعات الشعر وخصائصه الصوتية، بينما تخلو كثير من قصائد النثر من أي من هذه العناصر» «٤٥».

ويبلغ الاحساس بصعوبة هذه المهمة أقصاه لدى شاعر كتوفيق صائغ. فهو يرى انك «٤٦»، في قصيدة النثر إما ان تكتب شعراً ممتازاً جداً أو رديئاً جداً، وليس هناك من خيار ثالث. وعنده أن شاعر قصيدة النثر حين يرفض عناصر الشعر المتفق عليها كلها، فعليه ان يعوض عنها بالصور، الأخاذة «٤٧»، ونمط من الايقاع متنام، داخلي، جديد، ورؤيا جديدة للحياة والوجود. ولا شك ان قلة من الشعراء فقط، كما يضيف توفيق صائغ نفسه، كانوا قادرين على تحقيق ذلك.

قصيدة النثر وحداثة الشعر العربي:

ان الجدل حول قصيدة النثر لا يتخذ الآن، عموماً، ذات المسار الذي اتخذه في منازلاته المبكرة: البحث عن شرعية لهذا النمط الشعري، أو أب ودود، او تسمية لائقة. ان الأمر، كما أظن، يتجاوز الآن هذا المطلب، ليصبح قضية أشمل تندرج في سياق القصيدة العربية الحديثة، وتنصهر في مناخها الأعم والأعمق. ان الخلاف حول المصطلح «٤٨» لا يضير قصيدة النثر كثيراً، اذا استطاعت أنها تشكل، مع الأنواع الشعرية الأخرى مجرى حياً في واقعنا الشعري.

تجسد قصيدة النثر، الآن، في ما تجسد من دلالاتها جزءاً من اتجاه حداثتنا الشعرية ومطالبها الجمالية والفكرية. وهي ليست اندفاعة خارج هذه الحداثة، ولم تثبت أنها كذلك حتى الآن. ان عليها ان تبرهن، باستمرار، انا تمثل عبر نماذجها الفاعلة، شرارة اضافية تندلع في الطرف الآخر من الغابة.

أرست حركة الشعر العربي الحديث، لاسيما في مراحلها اللاحقة مناخاً لحداثة شعرية مغايرة، الى حد واضح، لتلك التي سعت اليها القصيدة العربية في حداثتها الخمسينية. ولقد حققت قصيدة النثر الكثير من شروط حريتها ضمن مناخ الحداثة هذا.

كان من أبرز ما أسفر عنه هذا المناخ الجديد جملة من المعايير يحكم، بالقياس اليها، على شعرية النص وغناه الداخلي. فلم يعد الشعر صياغة وزنية للتجربة، ولم يعد أيضاً، فيضاً من أنين الروح أو بهجتها الطافحة، يتدفق، هكذا، عفوياً منثالاً، دونما ضابط، أو هيمنة، أو تنظيم.

لقد صار الشعر، في تطوره الأرقى، رؤيا للحياة والكون تختزل تجربة الشاعر الكيانية في شكل حسي شديد الدلالة. لذلك ما عاد الشعر الحديث مجرد انعطافة شكلية، بل صار مفهوماً جديداً، ورؤيا ساعدا على الانتقال بحركة الحداثة الى أفق جديد مغاير «٤٩». وهكذا تستمد القصيدة الحديثة حيويتها، لا من انجاز عروضي شكلي بل من تجسيدها لرؤيا شعرية تخص الشاعر، ويترشح عنها موقفه الجمالي والفكري، في بنية حسية تعبيرية.

وكان الموقف من الوزن الشعري يمثل زحزحة أخرى للحدود الضاغطة على حرية الشاعر. وتلبيناً لقيوده التي أحزنت قدميه وحرمتهما حرية الرقص قروناً عديدة، وأفقدت يديه حرية التلويح والكتابة في فضاء، حر، غامض، منفتح. وبذلك بدأ البحث عن ايقاع للقصيدة لا يتمثل في الوزن الشعري وحده، بل في حرية ايقاعية ممكنة تقع خارج الوزن الموروث، خارج اطاره الجاهز الذي تحدّر إلينا عبر ركام من القرون الصوتيه، متخطياً حواس الاسلاف، حاملاً الينا ميراثنا من احساسهم القديم بالطرب والنشوة الحسية.

وكان هذا الايقاع يتجاوز الوزن الشعري ليجد تجسيده الممكن في خلخلة ذلك الوزن. في كسر تشكيله الهندسي الحاد، وترويض اندفاعاته الصوتيه المتسارعة. وكان الشاعر العربي يحاول انجاز ذلك عبر سلسلة من عمليات الاقتحام تعيد الاعتبار، لأول مرة، لزحافات الشعر، وتشحنها. بعد تحريرها من طاقتها السلبية، بفاعلية جديدة، تستطيع عن طريقها تغذية القصيدة بما تتطلبه من سرعة أو ابطاء أو بعثرة أو انثيال. ولم يكن هذا الايقاع مقصوراً على ما يحدثه الشاعر في الأشكال الوزنية من تحوير أو زعزعة شيقة تقترب من النثر أحياناً، بل يذهب أبعد من ذلك حين يذيب هذه البحور ببعضها في تشابك صوتي، وعر، مقلق عندما يحس ان اللحظة الشعرية تستدعي معادلاً ايقاعياً كهذا.

قد تحقق القصيدة الحديثة إيقاعها من قيم لا تقع في الوزن المألوف وما يحدثه الشاعر في هذا الوزن من انحرافات، ربما يتحقق هذا الايقاع في لغة القصيدة ذاتها، في ما تدخره حروف الكلمة الواحدة من ثراء صوتي دال أو في ما بين كلمات الجملة الواحدة من حوار متفاعل، وفي ترابط هذه الجملة مع غيرها على نسق بعينه.

وهكذا بدأت القصيدة الحديثة بالتخلي عن الايقاع الخارجي للقصيدة الكلاسيكية والدخول الى حيز كان حكراً، حتى ذلك الحين، على النثر وما يتفرع منه «٥٠». وكان ذلك منجزاً مشتركاً بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، منجزاً ينتمي الى حداثة الايقاع في الشعر العربي الحديث عموماً. انه ايقاع يتولد عن أرضية ومناخ جديدين لم يعد فيهما الوزن وحده محكاً لشعرية القصيدة بل لتحديد النظم وبذلك صار الحديث ممكناً، لأول مرة، عن قصيدة شعرية وعن قصيدة نثرية أيضاً. ان الكثير من القصائد الجميلة دون أبيات شعرية. هذا ما يقوله «دي بوس» «٥١». كما أن هناك «الكثير من الأبيات الشعرية التي تخلو من الشعر». بل ان «جون كوين» يذهب أبعد من ذلك حين يطلق على النظم تسمية ازدرائية هي النثر

الموزون حيث :

«لا يمكننا ان نصنف ، تحت هذا النمط أي انتاج أدبي مهم ، وكل ما ينسب اليه من انتاج النظامين من الهواة قليلي الخبرة الذين يقنعون باضافة القافية والوزن الى كلام يظل من الناحية المعنوية نثراً» «٥٢» .

وضمن مناخ الحداثة هذا لا تعود اللغة وسيلة بل تصبح هدفاً للخلق ، وتجلياً له ، وفي هذه اللغة تبلغ الكثافة حدودها القصية حيث ينهض صوت الكلمة بدور في تجسيد الدلالة ، وتغدو الكلمة شكلاً صوتياً للمعنى. كما أن صورتها الحسية ، أو وجودها الفيزيائي يصبح ، بما فيه من بعثرة ، أو اكتظاظ ، أو استطالة، صورة مرئية لما تريد التعبير عنه.

ولا ينكر ان الصورة تمثل، في الشعر الحديث خاصة ، مصدراً مدهشاً لثراء التعبير ، وتوتره ، مصدراً لغنى شعري كبير. ولا يمكن ، تقريبا ، لقصيدة ما الارتقاء الى مستوى من الحيوية الشعرية دون أن يكون للصورة دور في إذكاء قوة الأداء، والتصعيد من كثافته وسحره.

لقد أخذ التركيز على أهمية الصورة الشعرية مدى بعيداً حتى غدت، في أحيان كثيرة ، مقياساً للتمييز بين شعرية نص ما ونثرية نص آخر.

وبذلك تضافرت الصورة ، واللغة ، والايقاع الداخلي على خلق مجرى جديد للشعرية ، خارج الهيمنة المطلقة للوزن والقافية، وفتحت طرق جديدة للوصول الى مكمن الشعرية في النص وملامسة لذته، وطراوته ، وغموضه.

خلقت الحداثة ، اذن ، مناخاً جديداً ، وصارت شعرية القصيدة نتاجاً لعوامل متعددة ، ومتداخلة. ان «جون كوين» ، مثلاً لا يرى الشعرية في الوزن والقافية مع اهتمامه الواضح بهما ، بل يراها في ما يدعوه بالانزياح ، أو معدل المجاوزة الذي يحققه الكاتب للغته ، والذي يعني **«متوسط التردد لمجموعة من المجاوزات التي تحملها اللغة الشعرية بالقياس الى لغة النثر» «٥٣» .**

لقد بدأت تتشكل ، في هذا المحيط الجديد ، ذائقة مغايرة قاتلت من اجل خلقها حركة القصيدة العربية الحديثة. وفي هذا المناخ كان يمكن لقصيدة النثر ان تؤدي مهمتها بخسائر اقل. غير ان هوس دعاتها ونبرتهم المستفزة ، المتباهية اشعلت الأرض امامها ، وملأتها بالكمائن ، والرياح المضادة.

قصيدة النثر : الواقع أم الحلم ؟

ان الوقت قد حان ، كما يبدو ، للحديث عن قصيدة النثر ، لا حديثاً احتفالياً ، تهليلياً يصل ، أحياناً ، حد التهريج ، بل للحديث عنها بنبرة أهدأ ، وأعمق نبرة نجردها ، الى أقصى حد نستطيعه ، من غبار مواقفنا المسبقة ، ضدية كانت هذه المواقف أم محابية. ذلك لأن الحديث عن قصيدة النثر بطريقة تبشيرية يكف عن أن يكون ذا صلة بالنقد أو الدراسة المتمهلة ، كما أن تناولها ، انطلاقاً من موقف العداء والانكار الجاهزين ، سيحول حتماً بيننا وبين ما يمكن أن يكون لها من فضائل أو مزايا.

حين نستعرض الجهود التنظيرية ، في مجال قصيدة النثر ، نجد أن الكثير منها يقع في دائرة الوعود والأحلام المؤجلة : نبرة مهرجانية ، طاغية لكنها ، في أحيان كثيرة ، تفتقر الى التحديد الموضوعي.

ولا نبالغ ، كما أظن ، حين نشير الى أن حماس الكثير من شعراء قصيدة النثر ونقادها يظل في معظمه «حماسة مذهبية» ، حولت الحديث عن قصيدة النثر الى سلوك دوغماتي ، تبشيري تعوزه الرحابة في التصور من جهة «٥٤» ، ولا يقدم ، من جهة أخرى، التفرد في تقديم النموذج الشعري المتفرد.

كانت نبرة التبشير بقصيدة النثر ، غالباً ، عالية ، عدوانية ، ضيقة. ولقد دفع ذلك بالكثير من خصومها الى الحديث عنها بنبرة مناقضة تماماً : نوع من التناقض المطلق ، أو على الأصح ، مذهبية أخرى ، مضادة ، لا تحاور الآخر بل تحاول محوه أو تسفيهه ، أو التهوين من شأنه.

لقد كان الجدل ، بين خصوم قصيدة النثر والمبشرين بها ، يبتعد ، غالباً ، عن أن يكون حواراً ، ودوداً ، خصباً ، يسعى فيه الطرفان الى اللقاء في نقطة بالغة الغنى والمرونة.

كان كل طرف منهما يجد شرعيته في تطرف مضاد سابق له ، ويغدو ، بدوره ، سبباً لتطرف لاحق. ان التبشير بالامكانات الخارقة لقصيدة النثر ، مثلاً ، وصل حداً اعتبر فيه هذا النمط الشعري، وبكلمات أنسي الحاج : «٥٥»

«أرحب ما توصل اليه الشاعر العربي الحديث على صعيد التكنيك ، وعلى صعيد الفحوى في آن واحد».

ولا شك ان تبشيراً متطرفاً كهذا لا يوازيه الا تلك العواصف المضادة ، التي تحاول انتزاع كل ما يمكن أن يكون امكانية لا وهماً في قصيدة النثر. ان تطرف انسي الحاج السابق ، شأنه شأن معظم اثاراته الأخرى ، لا يقف حراً في دائرة الجدل ، والحجاج ، بل يقابله، ولا أقول يحاوره ، تطرف آخر يجد الكثير من مسوغاته في هذا المناخ ، المتوتر ، الغائم ، فالرحابة التكنيكية ، التي يتحدث عنها أنسي الحاج ، لا تعدو ، عند الطرف الآخر ، ان تكون أوهاماً :

«فالشكل تجريد ، والوحدة العضوية تجريد ، والاطار تجريد ، والايقاع تجريد ، والتنوع تجريد» «٥٦» .

وهي ، أيضاً :

«بلا شكل ، بلا اطار ، بلا وحدة عضوية ، بلا ايقاع حقيقي، بلا مضمون صلد».

أو هي كذلك :

«شكل متخلف» «٥٨»

كما أنها :

«بدعة غريبة» «٥٩»

وللحقيقة ، فان عنف هذه الآراء ، وسواها ، لا يمكن فهمه، تماماً، دون ان يحضر في الذهن لا ذلك الهوس التبشيري المضاد وحده، بل ان نستحضره ، الى جانبه أيضاً ، أمثلة عديدة من قصيدة النثر ، كان اخفاقها واضحاً.

ان النظر الى قصيدة النثر ، من هذين المنظورين «٦٠» ، لم يوفر فرصة للتحاور العميق المتأني ، وفي غبرة هذا الجو العاصف أخذت قصيدة النثر ، فكرة ونموذجاً ، تزداد التباساً ، وعتمة ، ونأياً.

لا شك أن قصيدة النثر كانت تصل ، أحياناً، الى مستويات تعبيرية مدهشة ، كما يتجلى في قصائد محمد الماغوط ، وبعض كتابات أدونيس ، ولدى انسي الحاج في كتاباته المتأخرة. أما في العراق فيمكن ان نذكر كتابات سركون بولص ، وصلاح فائق ، وفاضل العزاوي.

كانت قصيدة النثر تجربة جريئة لكسر ما بدا على موسيقى القصيدة العربية من رتابة. غير ان هذه التجربة سرعان ما وصلت ، في واقع الأمر، الى طريق وعرة. ولم يتجاوز شعراؤها أفضل انجازاتهم تقريباً.

لقد كان ادونيس شاعراً من نمط خاص ، ذا تجربة بالغة الحيوية والتعقيد ، أهلته شاعريته وثقافته العميقتان لمكانة شعرية مدهشة ، وكان عالمه الشعري يستند الى طاقة ابداعية وفكرية شديدة التنوع ، ولم تكن قصيدة النثر ، بالنسبة له ، الا جزءاً منها.

أما محمد الماغوط ، فقد كان أكثر شعراء قصيدة النثر، في

الحقيقة، جاذبية وصفاء. نبرة عميقة، ومناخ شعري مترابط، وكانت صوره التلقائية الباهرة، تعكس عالماً لا حدود له، من أجواء الحنين والصعلكة والحلم والتمرد.

ولم تكن قصائد انسي الحاج الاولى، تختلف كثيراً عن كتاباته التنظيرية عن قصيدة النثر. لقد كانت كلتاهما استفزازية، ضدية، ضجرة، وأثارت مشاكساته الكلامية من العواصف، والحنق، والغبار أضعاف ما اسفرت عنه من مطر او خضرة حقيقية. اما في كتاباته المتأخرة فقد خفتت تلك النبرة، وبدأت قصائده تخلو، الى حد ملموس، من ذلك الهوس الشكلي، والرغبة في الادهاش والمخالفة.

لقد ضاعف من مأزق قصيدة النثر أن الكثير من ضعاف الموهبة قد وجدوا فيها مركباً سهلاً، فأخذوا يحاكون شعراءها المهمين: يسيرون في ظلالهم، أو تحت مصابيحهم العالية. وهكذا صارت قصيدة النثر، على ايديهم، موضة، وزياً، وبهرجة حتى ان أدونيس نفسه، أخذ يسميها وهماً من أوهام الحداثة، وهم التشكيل النثري «٦١». لقد دفع هذا الوهم ببعض كتاب قصيدة النثر المتواضعين الى الظن بان «مجرد الكتابة بالوزن تقليد وقدم، ومجرد الكتابة بالنثر تجديد وحداثة» انهم يمثلون، بسلوكهم هذا، الوجه المضاد لمقولة ترى أن «الوزن هو، وحده، الشعر، والنثر، أياً كان، نقيض الشعر» ويذهبون، انطلاقاً من هذا الوهم، الى أن مجرد الكتابة بالنثر «دخول في الحداثة» ان شعراء من هذا النمط يظلون كالسهم حين يطلق في اتجاه خاطىء، لا يخترق غير الريح ولا يلمسون المكمن الحقيقي لشعرية النص. حقاً لم يعد الارتباط بين الوزن والشعر آلياً، لم يعد الوزن قيمة شعرية مطلقة. لكن ذلك لا يعني ان يستعاض عن ذلك المعيار المطلق بآخر مطلق مثله. ان مطلق الوزن معيار خاطيء للحكم على شعرية القصيدة شأنه في ذلك شأن النثر حين يتحول الى قيمة مطلقة.

لقد كان موقف أدونيس نفسه من قصيدة النثر، كتابة ومفهوماً، عرضة للتغيير فهو يدعو في مرحلته الأخيرة «٦٢»، الى كتابة نثرية تغترف من ينابيعنا الأولى، وتزدهر تحت امطارنا، وثقافتنا، وأحزاننا الخاصة. لذلك فانه يأخذ على قصيدة النثر العربية الراهنة وقوعها:

«تحت الهيمنة المعيارية لتجارب سابقة ولا سيما تجارب القصيدة الفرنسية. ومثل هذه التجارب لا يمكن ان تقدم للنص العربي معياريته، فهو لا يقدر ان يستمدها الا من خصوصيته اللغوية ذاتها».

ان أدونيس، الآن، يسعى الى كتابة ملحمية نثرية مغايرة، يحاول أن يتجاوز بها قصيدة النثر بنماذجها الشائعة الى نثر آخر، هو:

«مزيج: شكل من الأفق الكلامي المتحرك، يتسع لاحتضان عناصر كثيرة ـ من النصوص الأخرى التي تكتبها الاشياء، في العالم، أو تكتبها الكلمات، في التاريخ. انه، بتعبير آخر، خروج من «قصيدة النثر» الى ملحمية الكتابة. وقد تمثل هذا الخروج، بنحو أخص، في «مفرد بصيغة الجمع»».

وهكذا يعود أدونيس بالنثر الذي يكتبه الآن لا الى معيارية فرنسية، كما كان يفعل في مراحله الأولى بل الى معيارية عربية. نقلة أدونيسية أخرى دون شك في اتجاه الجذور، نقلة ترى ان لهذه الكتابة النثرية الجديدة:

«أصولاً في التراث الشعري العربي. بينها، تمثيلاً لا حصراً «الاشارات الالهية» لأبي حيان التوحيدي».

مستقبل قصيدة النثر:

علينا الا ننسى، ونحن نتحدث عن قصيدة النثر، جملة من العوامل الحضارية، والذوقية، والفكرية، ساهمت في كبح هذا الشكل الشعري والحد من فاعليته.

كان العداء لقصيدة التفعيلة، في انطلاقتها الأولى، ضارياً لانها كانت تمثل هزة للكثير من الثوابت الجمالية والفنية التي استقر عليها الشعر العربي قروناً عديدة. فاذا كان ذلك هو اتجاه ردة الفعل ازاء قصيدة التفعيلة، التي هي دعوة محدودة للتغيير في البداية على الأقل، فلابد أن تكون المواجهة بين قصيدة النثر والذائقة السائدة أشد ضراوة. ذلك لأن هذه القصيدة كانت، نظرية وتطبيقاً، ريحاً معاكسة للسياج الراسخ لمفهوم الشعر ووظيفته ومهاراته. وكانت في أحيان كثيرة، عدوانية، متعالية وعابثة. وقد ساهم كل ذلك في اعاقة تطورها المرتقب، لم تصبح حاجة ثقافية وجمالية للمتلقي من جهة، ولم تكن، من جهة أخرى، موضوعاً للنظر النقدي الرصين المتأمل.

ولعب غياب المواهب الكبيرة دوراً مؤثراً في قلة النماذج المتميزة التي كتبت في حقل قصيدة النثر: فنحن، اذا استثنينا أدونيس ومحمد الماغوط، لم نجد شعراء مهمين يندفعون بها الى مديات مفتوحة: يمهدون لها الطريق بما لهم من تاريخ شعري ومنجزات راسخة، ويضمنون لها الوصول الى دائرة الفاعلية.

اضافة الى ذلك، فقد حملت ملابسات النشأة الاولى لقصيدة النثر، الكثير من الاعتراضات الايدلوجية التي كان من الصعب تخطيها: أخذت حصتها المدمرة من الغبار وسوء الفهم والعداء الذي احاط بالمنابر الثقافية التي تبنتها، وروجت لها وسعت الى ان تجعل منها بديلاً أساسياً لقصيدة التفعيلة.

ولا بد من القول، ان أياً من العوامل السابقة لم يكن كافياً، وحده لتفسير المأزق الذي واجهته قصيدة النثر. لقد صادف هذا النمط من التعبير الشعري واقعاً كان من الصعب عليه اختراقه ثقافياً، وجمالياً، وأيديولوجيا. لذلك فان قصيدة النثر رغم مرور ثلاثين عاماً، لم تنجح في تجاوز قصيدة التفعيلة، في أفضل مستوياتها. ولم تصبح بديلاً عنها.

ان قصيدة النثر لم تستطع حتى الآن، كما يبدو، ان تكون نمطاً أساسياً حتى في الشعر الفرنسي نفسه. يقول «كوين» «٦٣».

«وبرغم التنقيحات العميقة التي عرفتها «قصيدة النثر» طوال تاريخها، فإن «قصيدة الشعر» ظلت حتى يومنا هذا المركب الطبيعي، وينبغي الاعتقاد بانها اداة فعالة له».

وحين يتحدث «كوين» عن حلم «بودلير» بتحقيق «معجزة النثر الشعري» ذلك النثر الذي يكون موسيقياً بلا وزن ولا قافية، طيعاً، متناغماً مع حركات الروح: فإنه يضيف: «٦٤»

«لقد حقق بودلير هذا الطموح حين كتب «قصائد نثرية صغيرة» التي تؤكد، مع ذلك، اننا لسنا مع بودلير الكبير صاحب «ازهار الشر»».

أي أن شعرية قصائده النثرية لم تكن كافيه للتحليق به عالياً ليظل كبيراً كما هو في أعماله الشعرية الأخرى. ورغم نجاح قصيدة النثر الذي لا خلاف عليه فانها بقيت «ظاهرة استثنائية».

واذا كان ذلك هو الموقف من قصيدة النثر، في الشعر الفرنسي ذاته، رغم أنها أحد أشكاله التي انبثقت من إرث فرنسي في اللغة والشعر والمزاج فلا غرابة ان يكون الموقف منها، في شعرنا العربي، أشد تطرفاً.

لا شك انها استطاعت. عبر شعرائها المتميزين، ان تعبر عن بعض ما في حياتنا العربية من حزن وتوتر ووحشية. لكنها لم ترق حتى الآن. الى أن تكون تياراً شعرياً أساسياً ومهيمناً.

انها نوع شعري، وليس جنساً أدبياً. نوع شعري يندرج في حقل

الفـاعلية الشعـرية الحديثـة ، في شعرنـا العربي ، تنهض بنصيبهـا القاسي في التعبير عن تجربتنـا الروحية والجمالية بطـريقة لا تستمد شعريتها من مجرد الـوزن والقافية بل من توتـر النص ، وعلاقاتها الداخلية.

لقـد بـرهنت هـذه القصيـدة في أحيان عـديـدة ، على انها اثـراء لخيارات الشاعـر العربي وتنويع هو في حاجة عميقـة اليه : تنويع في اشكاله الايقاعية وفي بناه التعبيرية أيضاً.

الهوامـــــش :

١ ـ د.عبـدالملك مرتـاض ، النص الأدبي من أين ؟ الى أين ؟ الجزائر ١٩٨٣ ، ص ٢٦.
٢ ـ عبدالقاهر الجرجاني ، كتاب دلائل الاعجاز ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، د.ت.ص ٢٥٦.
٣ ـ المصدر نفسه ، المدخل ، ص ٤.
٤ ـ المصدر نفسه ، ص ٣٦٤.
٥ ـ المصدر نفسه ، ص ٨٥.
٦ ـ كمال ابو ديب ، في الشعرية ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ص ١٥.
٧ ـ المصدر نفسه.
٨ ـ د.عبدالواحد لؤلؤة. البحث عن معنى ، دراسات نقدية ، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٧٣ ص ١٢٤.
٩ ـ أدونيس ، الشعرية العربية ، دار الاداب ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ٣٦.
١٠ ـ المصدر نفسه ، ص ٣٥.
١١ ـ المصدر نفسه.
١٢ ـ أدونيس ، سيـاسة الشعر ، دراســات في الشعرية العربيــة المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ١٩٨٥ ص ١١.
١٣ ـ البيريس ، الاتجاهات الادبية في القرن العشرين ، ترجمة : جورج طرابيشي ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٦٥ ، ص ١٦٤.
١٤ ـ د.عبدالحميـد جيـده ، الاتجاهات الجديـدة في الشعـر العربي المعـاصر ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ٩٨
١٥ ـ كمال ابو ديب ، المصدر السابق ، ص ١٠٣.
١٦ ـ د.عبدالملك مرتاض ، المصدر السابق ، ص ٣٠
١٧ ـ المصدر نفسه ، ص ٣١
١٨ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٦
١٩ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٧
٢٠ ـ سوزان بيرنار ، جماليــة قصيدة النثر ، ترجمة : د.زهير مجيد مغامس. سلسلة بحوث مترجمة ، مطبعة الفنون ، بغداد ، د.ت. ص ١٢.
٢١ ـ محمـد جمال باروت ، الحداثة الاولى : مشكلة قصيـدة النثر من جبران الى حركة مجلة شعر ، جـ١ ، مجلةالمعرفة ، ص ١٤١
٢٢ ـ ادونيس ، صدمة الحداثة ، دار العودة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٩ ، ص ٢٠٧.
٢٣ ـ المصدر نفسه.
٢٤ ـ محمـد جمال باروت ، المصـدر السابق ، ص ١٥٩ ، ولمزيـد من التفاصيل حول التمايـز بين قصيدة النثر والشعر المنثـور ، راجع الصفحات ١٥٦ ـ ١٧٣ من البحث نفسه.
٢٥ ـ أدونيس ، المصدر السابق ٢٠٩.
٢٦ ـ Jvlle Scott elsami,New Forms in modcrn Arabic Poet-ry ;1900-1965 (Bercly 1971)
٢٧ ـ Alex Preminger,Princeton Ency clopdia Poetryand Poehes (London 1979)
٢٨ ـ Ibid
٢٩ ـ A.H.Abrahams,Aglossary ofliterary Terms (New york 1981)
٣٠ ـ جبرا ابراهيم جبرا ، الرحلة الثامنة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ١٤.
٣١ ـ د.عبدالواحد لؤلؤة ، المصدر السابق ، ص ٦٦.
٣٢. سوزان بيرنار ، المصدر السابق ، ص ١٦.
٣٣ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٣ د
٣٤ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٣.
٣٥ ـ المصدر نفسه.
٣٦ ـ المصدر نفسه ، ص ٧.
٣٧ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٥.
٣٨ ـ المصدر نفسه.
٣٩ ـ المصدر نفسه ، ص ١٦.
٤٠ ـ Encyclopedia of Poetry and Poetics,Loc.cit.
٤١ ـ Ibid.
٤٢ ـ لمزيد من التفاصيل عن التقنيات التي استخدمها شعراء قصيدة النثر أدونيس ، الماغوط. انسي الحاج ، جبرا. توفيق صائغ ، راجع كتاب Mei-sami J.S. المشار اليه.
٤٣ ـ J.S. Melsami,op.cit.p.237.
٤٤ ـ كمال أبو ديب ، المصدر السابق ، ص ١٥٨.
٤٥ ـ Mouna A.Khouri,Prose Poetry (Washington,1980)
٤٦ ـ Lbid.
٤٧ ـ Lbid.
٤٨ ـ في وقت مبكر نسبياً ، رفض غالي شكري تسمية قصيدة النثر بهذا الاسم ، ودرس شعراءها ضمن حـركة الشعر العربي الحديث بـاعتبارهم اتجاهاً يمثل التجاوز والتخطي. راجع : شعرنـا الحديث الى اين ؟ دار المعارف. القاهرة. ص ٨٢ ـ ٩٥.
٤٩ ـ د.علي جعفر العلاق ، الشاعر العربي : حداثة الرؤيا ، مجلة الآداب ، العدد ١٠ ـ ١٢/١٩٨٧ ص ٣٥.
٥٠ ـ د.كمال خير بك. حركة الحداثة في الشعر العـربي المعاصر : دراسة حول الاطـار الاجتماعي والثقـافي لـلاتجاهــات والبنى الادبيــة ط ٢ ، دارة الفكر،بيروت،١٩٨٦،ص٩٤.
٥١ ـ سوزان بيرنار ، المصدر السابق ، ص ٤.
٥٢ ـ جون كـوين ، بناء لغة الشعر ، تـرجمة وتقديم وتعليق د.أحمد درويش ، مكتبة الزهـراء ، القاهرة ،د.ت ص٢٠. ويلاحظ ان كـوين قسم الادب الى اربعة اقسام : الشعر التام ، النثر التام ، قصيدة النثر او القصيدة المعنوية ، ثم النثر الموزون او القصيدة الصوتية. وواضح ان الاساس في التقسيم هو مدى توفر العنـاصر الصوتية والمعنوية ، أو اي منهما ، في كل قسم من هذه الاقسام.
٥٣ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٥.
٥٤ ـ يناقش الشاعر سامي مهدي هذه الاراء المتحمسة مناقشة بارعة في كتابه : أفق الحداثة وحـداثة النمط : دراسة في حـداثة مجلة شعر بيئـة ومشروعاً ونموذجـاً ، بغداد ، ١٩٨٨ ، الصفحات ٢٣ـ٣٢،٥٤،٨١ـ١٣٣. غير ان الكتاب نفسه كان يبدو في بعض صفحـاته ، الوجه المضاد لتلك الاراء ، أو نقيضها المتحمس.
٥٥ ـ انسي الحاج ، لن ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ١٨.
٥٦ ـ سامي مهدي ، المصدر السابق ، ص ١١٣.
٥٧ ـ المصدر نفسه ، ص ١١٤.
٥٨ ـ د.عبدالعزيز المقالح ، ازمة القصيدة العربية ، دار الاداب ١٩٨٥ ، ص ٧٢.
٥٩ ـ نازك الملائكة ، قضايـا الشعر المعاصر ، ط٥ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ٢١٣.
٦٠ ـ للـوقوف على تبـاين النقـاد في مـواقفهم من قصيدة النثـر ، مصطلحـاً ومفهـومـاً ، راجع J.S. Meisami المصـدر السابق ، ص ٢٧٣ـ٢٧٦ ، وكذلك حاتم الصكـر في دراسته (قصيدة النثر في النقـد العراقي المعاصر) مجلة الاقلام ، العدد ٦/١٩٨٩ ص ٤١ـ٥٩.
٦١ ـ أدونيس. الشعرية العربية ، ص ٩٤ـ٩٥.
٦٢ ـ ادونيس ، الاعمال العشرية الكـاملـة ، (المجلد الأول) ط٥ ، دار العـودة ، بيروت ، ١٩٨٨ ص٥ـ٦.
٦٣ ـ جون كوين ، المصدر السابق ، ص ٦٥.
٦٤ ـ المصدر نفسه ٦٥.

زاوية الليل
وشاعرية النص المفتوح

عبدالله السمطي

١ -
النص الشعري نسق من العلامات، وهو بالتالي يمثل مشهدا دالا على ما مال اليه الشاعر من اختيارات استقاها من النظام اللغوي، هذه الاختيارات بالطبع لا تتمظهر اعتباطا، بل إن وراءها طاقة تدفعها، هذه الطاقة تكمن في ذهن المبدع وفي بصيرته، ولا يمكننا وصفها إلا بالنظر مليا إلى هذا المشهد، وبيان مدى قدرة الشاعر على الاختيار والتلقي الواعي - **بمعني ما - من سلطة** الجمالي الكامن في النظام اللغوي، وحيث تدرج هذه القدرة في آفاق غير مألوفة أو منتهكة يكون انتظامها في رتبة أسمى وأعمق من تدرجها في آفاق مستهلكة منظمة، معهودة.

إن علامات النص الشعري، وهي إذ ذاك طرزه وأنساقه، لا تتشكل من موقف انفعالي، أو هاجسي عابر، انها تبقى في أخيلة الرؤية، وفي نزعها الأبقى دائما، نزوعها المكتنة للكشف والانبثاق والتجلي.

تتدافع علامات النص الشعري في شكل ايحائي، متموج نحو غايات رمزية متعددة الانتشار والتشعب، أعني ان هذه العلامات تمضي في خط رأسي عميق، نحو مجهول رمزي، لا نستطيع - بوصفنا متلقين - الوقوع على معناه القانوني، هذا المعنى هو معنى نسبي، وهذا الانتشار / التشعب دليل مبدئي على قدرة النص التخيلية ومقاصده الدالة،على فاعليات مستوياته واستقصاءاته، ومن هنا ينشأ وعي شعري طريف تهبنا إياه حداثات شعرية عدة، هذا الوعي ليس مخالفا - تمام المخالفة - لوعينا الشعري المعهود، الذي احتفى قرونا طويلة ببلاغة كانت لها فروضها، وانبثاقاتها التي صنعت حواسها الخاصة، وضمائرها المبررة، فللنص الشعري الآن طموحاته، وايعازاته، التي لا تكف عن طرح هواجسها واستشعار العالم القصي المخبوء في ليل الوضوح، ووضوح الغياب اذا صح التعبير».

ان أندريه بروتون - أحد رواد السوريالية - يروي: «ليليا - لدى دخوله الى النوم كان الشاعر سان بول رو يعلق علي باب لافتة «ان الشاعر يكتب». في هذا الليل، يحتج النص الشعري بشاعريته، وبتمظهره الفيزيقي، وتصبح الصفحة البيضاء هي العالم، والأبجدية هي الفضاء الذي تقطر منه الذات الشاعرة:

كما لو كان الليل، الليل كله
وأنت ملك الليل،
والصمت يرسم فمك المطبق المرسوم
كما لو كان الليل حبيبي الوحيد
وأنت متروك عنده
ومحروس
لأنك نائم
وحياة تنبه حياتك
تستدرجها، وتأخذها من الليل
لتضيء بها ما تبقى
ما لن يزول(١)

هنا الليل - ليل الكتابة بالأحرى - هو الفضاء الدلالي المبدئي للنص، ولنلاحظ التكرار، الليل - الليل كله - أنت ملك الليل، كأنما الشاعر يوقظ مكامن ذاته ليلتقط صباءها الأخير، يستدرجها ويأخذها من الليل، ها هنا يصبح هذا المحسوس «الليل» قرين المجرد الذات/الروح، الذات الصامتة التي تثوى فيها الوحشة ويكمن فيها النوم «لأنك نائم - حياة تنبه حياة».

هنا الشعري يستدرج صورته لا بشكل بلاغي معهود، يتوزع فيها الوعي ما بين استعارة أو كناية أو تشبيه، ولكن في شكل يصبح المكتوب جميعا في الصفحة استعارة كبرى تنتظم فيها حيوات الدوال، وايماءاتها، النص يأخذ شكلا سرديا، منسجما وآليات الشعرية التي لا تدافع ولا تحتج إلا بما في النص من نظام، ومن تخييل، ولعل الشعرية هنا تتأتى من كون الفاعل النصي - الشاعر - يخاطب ذاته في نوع من الالتفات الى ضميره الآخر، وهنا يصنع وعيه الجديد:

تحت
في الليل الذي ما بعده ليل
تحت الليل
أنت نائم
وأنا أنزل إليك بالألوان(٢)

" كل ليلة - لدى دخوله إلى النوم كان الشاعر سان بول رو يعلق على بابه لافتة: ان الشاعر يكتب "
أندريه بروتون

كأن الليل الشعري، زمن العتمة المؤقت، يجذب الألوان جميعا إليه، لحظات النوم مطياف، يلملم هذه الألوان ويقتسمها مع الذات:

إذن نحن في أمان الليل
ولهو الخضرة يرتجُ في المرايا(٣)

هكـذا يصبح الليل سرا، ومأمنا يـرتاده الشـاعر، لم يعـد ذلك الليل القيسي الذي يبتلى الشـاعر بأنواع همومه، بل إن الشـاعر هو صانع ليله الخاص، ليل كتابته الأثير:

الليل صوت لامع
ومض على سيف تستبقيه، اغماضة
الليل خفقة
في
قلب. (٤)

عبر هـذه التفـاصيل العميقـة لليل، الـذي لم يعـد محط إلهام الكتابة ووحيها بل أصبح هو المحتضن لها، هو الثاوي ـ النابض في آن، هو خفقة القلب التي لا تتوقف الا بصعود الأبجدية في شرفاتها، في الصفحة البيضاء، عبر ذلك يمارس الشاعر جريته التامة، قانونه الشعري هو التقاط شفرات جـزئية صغيرة، الليل باتساعه البهيم الموحش، يصبح مجرد ومض على سيف، تستبقيه اغماضـة، غفوة قصيرة، هنا يتمرد الوعي الشعـري الجديد على النظرة المعهودة في الشعر، لم يعد الليل هو هذه المساحة السوداء التي تحط على المكان فتخفيـه وتظلله' ممـا يعطي نـوعـا من مخالفـة السياق، وانشـاء شعرية جديدة، فهذا الوعي الضدي ـ كما يقول د. جابر عصفور ـ علامة فارقة من العلامـات التي تؤسس الشروط الملازمة للحداثة، ذلك لأنـه وعي مناقـض لصفات الإطـلاق، اليقين، التسليم، النقل، التقليد، الإجـابات الجاهزة، القـوالب المتكررة، الذات العـارفة بكل شيء، وهو الـوعي الذي يستبدل بـالمطلق النسبي، وباليقين الشك، وبالإجابة الثابتة السؤال الـدائم، وهو يؤسس نفسه بوصفه وعيا اشكاليا، يـرى في الشك علامة العافية، وفي السـؤال شرط الوجود، وفي النفي دلالة الحرية(٥)

وهنـا يتسنى للشاعـر أن يصنع حـريته غير المشروطـة، وأن يدلـف إلى أروقة كتـابته فيتحول المشهـد الليلي إلى مشهـد مـوحش يـرقبه الشـاعـر، وينتقل من ذاتـه إلى ذات المدينـة، المكان الضـاجّ بالحركـة يغدو أكثـر إيلامـا وأكثر ألفـة في آن، فالشـاعر لا يـريد مغادرة المشهد ويغلق في نهاية نصـه الستارة ليسكن المشهد الليلي في ذاكـرتـه بدلا من أن تغيره نـذر الصبـاح، والاستيقـاظ، سيف الرحبي يصور لنا هذا المشهد في نصه: مدينة تستيقظ:

تستيقظ آخر الليل،
تُلقي نظرة على الشارع الخالي، إلا
من أنفاس متقطعة، تعبره
بين الحين والآخر.
وحده النوم يمشي، متنزها بين قبائله البربرية'
تتقدمه فرقة من الأقزام.
وهناك رؤوس وهمية تطل من النوافذ
على بقايا الثلج الملتصق بالحواف، وكأنما
تطل على قسمتها الأخيرة في
ميراث الأجداد
المصابيح تتدافع بالمناكب، قادمة
من كهوف سحيقة
لا تحمل أي سر.
السماء مقفرة من النجوم
الجمال تقطع الصحراء باحثة
عن خيام العشيرة
القطارات تحلم بالمسافرين
لا أحد .. لا شيء..
أغلق الستارة، فربما لا تحتمل
مشهد مدينة، تستيقظ. (٦)

الشاعـر يصف ليل المدينة، في آخره، يجد لحظـاته الأثيرة التي استيقظ فيهـا على هـذا المشهـد، الشـاعـر خـال، والنـوم يتنـزه، والمصـابيـح تتـدافع بـالمنـاكب، والسماء مقفـرة مـن النجـوم، والقطارات تحلم بـالمسافـرين، تتنقل عين الشاعـر لتسرد المشهد الموحش كاملا، هذه الوحشـة هي مأرب الشاعر، انها وحشة آهلة بأشيـاء خاصـة، يستـولد الشـاعر منهـا عبق الشعـرية، وكأنـه استيقظ في الليل ليمتلكها وحده، وهنا في خطابه الملتفت ـ إذا نظرنا إلى ضمير المخـاطب ـــ يطلب مـن نفسـه أن يغلق الستـارة لكي لا يتعكر هذا المشهد باستيقاظ المدينة:

أغلق الستارة
فربما لا تحتمل
مشهد مدينة تستيقظ.

هل الهروب إلى الليل، واحتضـان الـوحشة هو مقصد مـاسقنا من نماذج سواء عند نوري الجراح أم سيف الرحبي، إن ما ذكرت هـو وجـه أول من أوجـه التأويل فـالنصـوص التي ذكـرنـا هي نصوص مفتوحـة لتأويلات أخرى، ولقراءات متفـاوتة، وهذا من طبيعة الـوعي الجديد، الـذي بادر إلى اعلان نـواياه الشعـرية عبر الايحاءات لا المعاني، الايحاء مفتوح، ناقص دائما، المعنى مغلق على مدلولات أوائل أو ثوان، بيد أن القـارىء يتملكه في نهاية الأمر، هنا الايحاءات تختلف، وتدل دائما على معان بعيدة، عميقة:

..أيها الظلام
يا سيد الروح
تهب ليل الأرض صمتا يمتد في سلوة السهر
حيث ريشة الحلم تغطي الكائنات بقطيفة الهجرة

الظـلام سيـد الـروح، وملك الكـون، على حـد تعبير فـوزيـة السنـدي، كأن النـص ينتقل في وحـداتـه الـدالـة من الصغير إلى اللامتناهي في الكبر، من الروح للكون، أو الظلام هو الروح/الكون بايحاء ثان، به تتحقق الرؤيا، وتغمر العطايا الذات الشاعرة، عطايا القول، الكتابة، الشعر:

يا ملك الكــون
في ضراوة القول
أسهـو(٧).

ختام النص هنا، ختام مفتـوح، الشاعرة لم تغلق نصها بمعنى ما، وتستنفـد بوحها تماما، كما كانت تفعل النصوص الشعـرية حتى وقت قريب، انها تـدنو من أسئلتها الخاصة، بـلا يقين، وبلا إطلاق، بيد أن نقصـاً ما يطرحه النص، هـذا النقص يتمثل في عدم معرفتنا بجنـوح الظلام تماما إلى الذات أم إلى الكتـابة أم إلى العمق الروحي، أم إلى الكون،... الخ هذه الهواجس المؤولة.

لكن في يقيني أن الرضـا الناقص الذي يناله المتلقـي في جنوحه لفهم النص الشعـري الآن، وشيجة صلـة لا انقطـاع، فاحسـاس المتلقي الدائم بأن ثمة شيئا ناقصا، خفيا في هذا النص أو ذاك يعمق داخلـه تساؤلات كثيرة، وهـواجس متعددة تـؤطر فـاعلية تلقيـه الجمالي والنفسي بـركامـات غير قليلة من التـوتر والقلق واليقظـة الذهنية، وتستحضر فيه ذاكرته المعرفية التي عاين عبرها نصوصا كثيرة من قبل، كما يستنهض فيه مخيلته التي تمعن ـ من وجهتها الإيجابية ـــ في تأمل النص ومحاولة العثور على مجازاته الغـائبة،

الخفية الناقصة.

ما نقوله هنا يبرر أسئلة تقنية عدة، لماذا يحذف الشاعر؟ لماذا يكثف؟ لماذا يؤثر الإيحاء على التقرير؟ لماذا يوشح نصه بغلالات من العتمة، والحجب المجازية، والإضمارات الخفية؟ لا ليناور بذلك، أو يتعالى على القارىء، كما يشاع، ان الشاعر محب للمتلقي، يبغي يقظته الدائمة، يقلقه، ويوتره، يريده ناقدا للأشياء، محاورا ومجادلا نشطا، لا خاملا وسالما بكل شيء، وكأن النص الشعري ـ بمعنى ما ـ هو تظاهرة جمالية خفية ضد التسلط بكافة أنواعه، ضد قبح الواقع وقهره:

وحـــدي
كلما ارتدت هجمة
أسعفت الجرحى، وبعثت بالأسرى
مدججين بالهدايا
أرمم أسوار القلعة
أدهنها، وأزينها بالقناديل
كي ترشد الهجوم التالي
فربما يحلو لهم أن يبغتوا في الليل
فها أنا وحدي.
والقلعة صامدة.(٨)

إنها ربما تكون ـ قلعة الشعر، التي يزينها الشاعر بقناديل كلماته، وبأسوار حبره، حتى تدخله هجمات الكتابة الأليفة، التي يصنع عبرها ليله الخاص، بيد أنه في وحدته، فرديته، صامد، والقلعة أيضا صامدة انه عذاب الكتابة، وشهوة الغواية في آن معا.

٢ ـ

... من اللحظات الليلية يحدد الشاعر رؤيته للأشياء، التي أمست واضحة، مجردة، ماثلة أمام فعل الرؤية، التي لا تخبو، ولا تطرف العين الشاعرة أمام مشاهدها، الشاعر الرائي هو مسرد فعل الحداثة الشعرية الآن، انه يتحرك طواعية تقوده يد الكتابة صوب قصيدته الرائية، هنا تصبح العين مرآة، والأشياء بصرا، يحدث نوع من تراسل المشهد ما بين العين والشيء، ربما يكون تصورا، أو صورة، ربما يكون معقولا أم محسوسا، لكن يقظته لا تتم الا عبر الكتابة:

أسدل عينيه على آخر ورقة عمياء
تتأرجـح.
طويلا
وتحـط
على ذلك المقعد
الشاغر.(٩)

هنا لحظة رائية قصيرة، يمدها التخييل، فالورقة عمياء، لكن بفعل الرؤية التي تفعلها الذات الشاعرة، تتحرك الورقة لتحط على مقعد شاغر، هنا التقاط مشهد عابر لا يلتفت له سوى هذا الوعي الضدي الجديد، المفارق للكليات الشعرية المعهودة.

عيناي مفتوحتان منذ الولادة
كما على البرج الحارس
الليل يسيل عميقا في مياهه(١٠)

تقرير الشاعر بول شاؤول هنا يؤكد تماما بهجة الشاعر بالرؤية الليلية كأن الجسد برج، والعينان هما الحارس، كأن ظلمة الجسد قرينة ظلمة الليل التي يدخلها الشاعر ويسبح في مياهها، التقرير أيضا هنا لا يقدم يقينا تاما، فالتشبيه غير مألوف، حدته نابعة من تقرير أن العينين مفتوحتان منذ الولادة حتى الآن، والآن هي لحظة وسط بين لحظتين، لحظة فائتة ولحظة قادمة، واللحظة القادمة تكمن في الطرف الثاني للتشبيه الذي يغازل الليل ويسبح في مياهه».

وقد يحدق الشاعر في اللاشيء، في سقف المطلق، فلا يرى شيئا:

عيناي في السقف
تحدقان في ما لا تريانه
عيناي في السقف
تخونان الموتى في أوج كآباتهم(١١)

وينتقل الشاعر ليصف لحظة نهارية، لا يرى في وضوحه شيئا، فالنهار أعمى وبرغم ذلك يصبح أعلى من كل الطرقات:

يهبط النهار
بعماه الواسع
أعلى
من كل الطرقات
السابقة.(١٢)

الشاعر يراقب الأشياء، يحدق فيها، انتقل من المخاطبة إلى المراقبة، ومن الصراخ إلى التأمل، ليست هذه الأفعال إلا لصنع الدهشة الجديدة، الواهبة لوعي خصب، يفجر اللحظات العابرة، ويكتنهها، ويسبر مكامنها، لنصغ للحظة الموت عند أحمد الشهاوي، كيف ينقلها، يقول مخاطبا الموت:

بيني وبينك
شعرة من لقاء
رأيتك
إني رأيتك
أعرف انك كنت تراني
منذ مسحت على جسدي في خروجي الأخير(١٣)

كأن هذه الشعرة التي يتلاقى فيها الموت والشاعر لا تنقطع ـ باستعارة تعبير معاوية المعروف ـ كلاهما يرى الآخر جيدا، كلاهما يمسد جسد الآخر.

هل الجسد هو الموت نفسه؟ هذه المعرفة التي يشير اليها الشاعر بالفعل (أعرف)، نتاج لحظة، لمحها، وصاغها، وقت خروجه الأخير، وقد ترصد العين الشاعرة هذا الجسد المحسوس، تتأمله، فتجرده وتصفه، وتفك رموزه:

جسـد
على مرآتي الأولى
أقرأه سطرا فسطرا
ألمسه حرفا فحرفا
أفك رموزه رمزا فرمزا
أباركـــه
وأغمض العينين منتصرا(١٤)

يتحول الجسد هنا ـ ذكوريا أم أنثويا ـ إلى لحظة مراقبة، منعكسة على المرآة، ربما تكون مرآة البصر، أو ربما مرآة البصيرة، الذات الشاعرة هنا تحس أطرافها، سطرا، سطرا، ثم تجرد هذه الأطراف بإغماض العينين، تحول هذا المشهد إلى مشهد الإغفاء، والانتقال من الرؤية إلى الرؤيا، تماما كنص «سيف الرحبي» السابق، في مدينته التي تستيقظ على لحظاته المراقبة، وعينه الرائية.

٣ ـ

تتحول الكلمة الشعرية لدى الشاعر الحداثي الآن، الى فعل مجابهة، لكنه فعل صامت، انه يواجه الأشياء، وقبح الواقع، وتسلطه بكلماته، يقف وحيدا منزويا مع غصن شجرة، أو انفلاتة وردة، أو نظرة طائر، أو رفة سحاب، فثمة برناسية جديدة، تتشح

بغلالات رومانسية، وسوريالية في آن، بتحويل الإنشاد إلى تأمل، والمعنى الى ايحاء، والكلي إلى جزئي، والمحسوس الى مجرد، والصوت إلى كتابة، كأن الشاعر الغريق في خضم هذا الواقع القلق، المضطرب، لا تتبقى منه سوى كلمته:

رفع يده
كأنه كان يريد
أن يقول كلمة.(١٥)

لكن هذه الكلمة/الكلمات، لا تضيع سدى، اذ تبقى مسموعة جيدا، رغم تنظيف الأشياء منها، يقول وديع سعادة في «كلمات»:

الكلمات التي قالها
على المقاعد، في الخزانة، على الأسرة،
والجدار
جلبوا خادمة نظفت البيت
نظفت الأثاث والأواني والحجارة،
جلبوا طلاء
جلبوا أصواتا جديدة
وظلوا يسمعونها.(١٦)

هذه الكلمات الصغيرة ـ الكبيرة معا، التي يعانيها الشاعر، والتي تصهره في محرقتها، تصبح حياته الخصوصية التي يرتبها أنى شاء، ولنلاحظ أن وديع سعادة يعي تماما كيف يضيف كلمة إلى جوار كلمة، كيف تعلقان ببعضهما، يقول في «حياة»:

كان تقريبا يبدد الوقت
رسم إناء
رسم زهرة في الإناء
وطلع عطر من الورقة
رسم كوب ماء
شرب رشفة
وسقى الزهرة
رسم غرفة
وضع في الغرفة سريرا
ونام
... وحين استفاق
رسم بحرا
بحرا عميقا
وغرق.(١٧)

فالتداعي الدلالي هاهنا يتراءى لنا كسلسلة منظومة، الإناء ثم الزهرة ثم العطر، فسقي الزهرة، حتى يصل إلى الغرفة التي يرسم بها بحرا يغرق فيه، كأنه بحر الرؤيا، استفاق من نومه ليرى كلماته التي نظمها، وكونه الصغير الذي أنشأه.

ومع تنظيف الكون، واستشعار أفق المكان الطريف، ينقلنا أمجد ناصر إلى فضاء خاص، قريب مما ذكره وديع سعادة في «كلمات» حيث يبغي التخلص من الخطاب الشعري المعهود الذي كان ينهض على المواعظ والخطب والكلمات الطيبة والصوت المنشد، بحثا عن نقاء شعري خاص، وصفاء فطري أثير، يقول أمجد ناصر في «أغصان مائلة»:

أريد أن أنظف رأسي
من بقايا الموعظة والكلمة الطيبة
أريد أن أنظف قلبي
من حطام الحب الأول وشظايا الزجاج
الملون
أريد أن أنظف عيني
من شباك القمر المزقة
وستائر النوافذ الموصودة
أريد أن أنظف صوتي
من أوكسيد الأغنية
أريد أن أنظف وجهي
من سيماء السلالة
أريد أن أنظف الأوراق
من هراء القصيدة
وعبث التداعيات
لم أعد أرغب في الأدوار الرمادية(١٨)

الشاعر يروم العودة إلى براءة الذات ونقائها، وضوحها، وتجليها الفطري، فهو يتخلص من ركامات الواقع، وخبراته، بنظافة الرأس والقلب والعينين والصوت والوجه، ثم الأوراق، وعبث التداعيات، هنا التعبير يأخذ شكلا تقريريا تصميميا، لكنه قريب جدا من لحظة الانفعال الشعري، فلا مسافة متوهمة بين الشاعر وكلماته، بين وعيه الداخلي ووعي النص ومقصده.

ـ ٤ ـ

لعل النماذج المسوقة آنفا تكون قد وقفتنا بشكل مبدئي على بعض الرؤى الطريفة التي ينفذها هذا الوعي الضدي المتمرد على أشكال الخطاب الشعري الجاهزة المعهودة، والتي يحاول أن ينفذ الشاعر عبر هذه الرؤى إلى صميم اللحظة الشاعرة، وأن يمتح منها بأبدية الكلمة وجمالها الديمومي المائز الذي اكتشفه الشاعر الآن في ليل كتابته الواشي، ليل أبجديته، وفي تبصره بالأشياء وتأملها، وفي بوحه عن كلماته وهو بمعنى ما أحد تجلياتها، التي تبرق في سحاباتها ذاته الرائية التي تقدم عذاباتها المارقة ما بين البصر حينا، وبين البصيرة أحيانا كثيرة».

وهنا نقع على أسئلة جديدة، وبلاغية لها سيماؤها الدالة وملامحها الخصبة الشاعرة.

الهوامش:

١ ـ نوري الجراح: طفولة موت ـ منشورات نجمة ـ الدار البيضاء الطبعة الأولى ١٩٩٢ ص ٧
٢ ـ السابق ص ٢٣
٣ ـ السابق ص ٣٧
٤ ـ السابق ص ١١٨ ـ ١١٩
٥ ـ جابر عصفور ـ هوامش على دفتر التنوير ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ الطبعة الأولى ١٩٩٤ ص ٦١، ٦٢
٦ ـ سيف الرحبي: «رأس المسافر» ومدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور ـ المطبعة الشرقية ومكتبتها ـ عمان ـ الطبعة الثانية عمان ١٩٨٩ ص ٥٨ ـ ٥٩.
٧ ـ فوزية السندي: حنجرة الغائب ـ كتاب كلمات ـ البحرين: الطبعة الأولى ١٩٩٢ قصيدة «وميض الروح» ص ١٣٥/١٤٣
٨ ـ قاسم حداد: عزلة الملكات ـ كتاب كلمات ـ البحرين ـ الطبعة الأولى ١٩٩١ ص ٨٦
٩ ـ بول شاؤول: أوراق الغائب ـ دار الجديد، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٢ ص ١٠١
١٠ ـ السابق ص ٤٧
١١ ـ السابق ص ٢٩
١٢ ـ السابق ص ٨٩
١٣ ـ أحمد الشهاوي: الأحاديث «السفر الأول» ـ الهيئة المصرية للكتاب ـ الطبعة الأولى ١٩٩١ ص ١٢٩
١٤ ـ السابق ص ١٣٧
١٥ ـ وديع سعادة: بسبب غيمة على الأرجح ـ دار الجديد ـ بيروت ـ الطبعة الأولى ١٩٩٢ ص ٣٠.
١٦ ـ السابق ص ١٧
١٧ ـ السابق ص ٢٧

المتنبي والمرأة

محسن الكندي

جاء «المتنبي» في عصر متأخر من الحضارة العربية، التي ازدهرت وفاقت سمعتها أصقاع الدنيا وهو بلا شك قد تأثر بالشعراء الذين تغنوا بالمرأة كرمز حضاري له عبقه الشعري الخاص.

واذا كان حال المرأة في الشعر الجاهلي صورة جميلة يزين بها الشعراء مطالع قصائدهم، وعلاقتهم بها تتخذ طابع التكريم والتقدير مرة، والتبذل والمجون أخرى، فهي عند المتنبي أيضا على هذا النحو. فقد كانت صورها الحسية ماثلة في شعره ـ كما سنرى ـ تطفح منها رائحة الغرائز بأجل الصور البدائية، وبأسلوب يعتمد على التصريح كما نجد تشابها في المعاني التي طرحت لدى بعض الشعراء الذين جاءوا في كافة العصور، (كالبحتري وجميل بثينه، وبشار بن برد، والطرماح وغيرهم) ومعاني المتنبي.

ولو استطردنا في شرح هذا التماثل في المعنى الذي طرحه المتنبي في غزلياته وجدنا تشابها مع هؤلاء الشعراء، غير ان المتنبي وصف حبيبته كالشمس في سطوعها ونقاوتها، وجمالها الأخاذ في قوله:

كأنها كالشمس يعيي كف قابضه
شعاعها ويراه الطرف مقتربا

فهو هنا يستحدث نفس الصورة الوصفية التي جاء بها «ابن عينيه» قبله في قوله:

وقلت لأصحابي هي الشمس نورها
قريب ولكن في تناولها بعد[١]

وفي قول «بشار بن برد»:

أو كبدر السماء غير قريب
حيث يوفى والضوء منه قريب[٢]

أو قول الطرماح:

تراها عيون الناظرين اذا بدت
قريبا ولا يسطيعها من يرومها[٣]

وتأثر في وصفه لعيون حبيبته الحالمة:

ألم ير هذا الليل عينيك رؤيتي
فتظهر فيه رقة ونحول

ويقول ابن المعتز:

ضعيفة أجفانه * والقلب منه حجر[٤]
كأنما الحاظه * من فعله تعتذر

ويقول البحتري:

وكأن في جسمي الذي * في ناظريك من السقم[٥]

ومن الملاحظ أن المتنبي قد جدد في المعنى بابراز قوته، وكثافته، ودفعة خياله، فهم جميعاً لم يصلوا، إلى مرتبة المتنبي، لقول «ابن المعتز» الأخير، وان كان أجود من «البحتري» ولكنه لم يصل إلى قول «المتنبي»، فسقم عين الحبيب انتقل اليه وأمرضه فهو تجاوز الوصف الى الفعل، وأورد صورتين في البيت المذكور، وكلاهما ذا أثر فعال في شخص المحب، بينما «ابن المعتز» و«البحتري» لم يتعديا وصف صورة واحدة.

ويمكن القول بأن «المتنبي» رغم أنه تأثر بغيره لكنه كان تأثيرا مصحوبا بجديد له جانب كبير من الإثارة.

نظرة المتنبي للمرأة

(١) النظرة العدائية :

رغم تلك الكثرة من الدراسات التي تناولت حياة «المتنبي» وشعره، إلا أنها لم تذكر شيئا عن علاقته بالمرأة، أو حبه لامرأة بعينها كمثل تلك العلاقات التي شاعت عند أقرانه، ورفقائه.

ان تلك الدراسات تضاربت في آرائها حول المرأة عند هذا الشاعر كما يقول الأستاذ «القويضي» في دراسته «المتنبي بعد ألفي عام».. «انه لم تمتلكه المرأة، ولم يشغله الحب» بل هو مترفع عنه مشغول بطموحه، الذي تاق اليه في دنياه، ولعل أبيات المتنبي التالية دليل هذه الدراسات في هذا الرأي:

لولا العلا لم تجب ما أجوب بها
وجناء حرف، ولا جرداء قيدود
وكان أطيب من سيفي معانقة
أشباه رونقة الغيد الأماليد
لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدي
شيئا تتيمه عين ولا جيد[٦]

وكذلك قوله في قصيدة أخرى:

وللخود مني ساعة ثم بيننا
فلاة إلى غير القاء تجاب
وما العشق الا غرة وطماعة
يعرض قلب نفسه فتصاب[٧]

وغير فؤادي للغواني دميـــة

وغير بنانـي للرماح ركـــاب

غير أنني أختلف مع هذه الدراسات التي ترجع عداء «المتنبي» للمرأة. من خلال هذه المقطوعات التي يقتطعها الدارسون، فيفسرونها حسب هواهم، وأمزجتهم، فالمقطع الثاني من قصيدة قالها وهو في حالة نفسية صعبة، وكما تشير مناسبتها، فإنه قالها عندما اتخذ قراره بهجر مصر، فانتابته اثر ذلك الوساوس، فجمع قواه وما توزع من عزمه، وما تشتت، ثم صمم على الرحيل، ويكشف ذلك في بقية القصيدة:

وفي الجحيم نفس لا تشيب بشيبة

ولو ان ما في الوجه منه حـراب

لها ظفر إن كل ظفر أعـــــده

وناب إذا لم يبق في الفم نـاب

اذن ذلك التعزيز الذي تلمّسه أولئك الكتاب في نظرتهم «للمتنبي» على أنه عدو المرأة في تلك القصيدة لم يكن صادقا، فـ«المتنبي» قد صارع الدهر فصرعه، فها هو يستجمع قواه لينهض من كبوته فيظهر، وكأن غلاب الدنيا في فترات معينة من حياته لم يدع له فرصة يعطيها لعشقه، فيهيم في أناة كما يصنع هؤلاء الذين وادعتهم الحياة وهادنهم الزمان فصادقهم الهوى، فعايشوا لهو المرح، ومرح الحب والغزل.

وتبنى نظرة الدارسين الذين يؤيدون فكرة عدائية «المتنبي» للمرأة على بعض النماذج من قصائده، فها هو المستشرق الفرنسي «بلاشير» يستشهد لذلك ببيتين هما:

اذا غدرت حسناء وفت بعدهـا

فمن عهدها أن لا يدوم لها عهد

وقوله :

ومن خير الغواني فالغوانـي

ضياء في بواطنه ظـــلام

ويقول «بلاشير» : «فالشاعر الذي يعبر عن رأيه في النساء بهذا الشكل لا يستطيع الاشادة بالمرأة الا مضرا مكرها»[٨]

ويظهر لنا حكم «بلاشير» هذا، بأنه فيه شيئا من التجني على «المتنبي» ذلك أن المتنبي في حقيقة الأمر لم يكن عدوا للمرأة. ففي شعره دليل حي على تقديره لها واعتزازه بها، فهو يقول في موضع آخر فيها:

أسر بتجديد الهوى ذكر ما مضى

وفيّ كان لا يبقى له الحجر الصلد

فالمتنبي يسر عندما يجدد الهوى ذكر أيام الوصال، وان كانت تلك الذكرى تقطع قلبه حزنا وأسى، بل يذوب لها الحجر الصلد أسفا وحنينا، فهل الذي يقول هذا عدو للمرأة؟ وليس ذلك فحسب بل انه من أجل الحبيب يلذ طعم السهاد، كطعم الرقاد أيضا:

سهاد أتانا منك في العين عندنـا

رقاد وقلام رعى سربكم ورد[٩]

و«بلاشير» ليس وحده قد تبنى تلك الفكرة ازاء «المتنبي»، فهناك كتاب حذو حذوه في دراساتهم، فهاهو ذا «علي الجندي» في كتابه «غزل المتنبي وحبه» يعتقد بأن «المتنبي» يبرأ من الحب براءة تامة، فتراه حبيبا شكس الخليقة، حمي الأنف، كثير الاعتداد بنفسه، بعيد مرامي الهمة، يهمس بالثورة تارة، ويصرح بها أخرى، ويتطاول الى معالي الأمور، ويتحدث عن آمال جسام... الخ فهو القائل:

أمط عنك تشبهي بما وكأنـه

فما أحد فوقي ولا أحد مثلي

وكذلك فعل «حسن علوان» في مقالة له عن المتنبي اذ يقول عن المتنبي: «فلم ينفذ إلى قلبه سحر المرأة، ولم تلتهب فيه عواطف الغرام، لأن نزوعه إلى المجد وتطلعه إلى الرئاسة لم يدع للمرأة سلطانا على قلبه.. هذه الحياة الصاخبة الجامعة المفزعة أبت على «المتنبي» أن يصغي الى الحب، وأن يستجيب إلى صوت العاطفة».

وسرد الدكتور «سامي الدهان» في كتابه «الغزل منذ نشأته» نفس الفكرة قائلا بكل صراحة: وما لا يعرف «للمتنبي» قلبا أحب، وهو القائل:

وما كنت ممن يدخل العشق قلبه

ولكن من يبصر جفونك يعشق[١٠]

فمن هذه الفاتنة التي أحبها (المتنبي)؟ أهي الدنيا أم المناصب العالية أم الثروة والطموح، والمجد والعز والنصر؟ وهل ترك قلبه مكانا للمرأة فيه غير أن يلهو بذكر اسمها ليفتتح بها شعره ويعطر بها نشيده؟

هذه هي بعض الآراء حول النظرة العدائية «للمتنبي» للمرأة، والتي يتبناها بعض مؤرخي سيرة هذا الشاعر، غير أنني لا أوافق هذه النظرة التي تحمل بعض الشطط في الحكم والابتسار فـ«المتنبي» كما أراه انه حتى ولو لم يعلق قلبه بواحدة فإنه أنصف المرأة، وقدرها حق التقدير، وأعتقد ان ابتعاده عن النساء، ووصفه لهن ببعض ما يظهر عداءه لهن له ما يبرره، فهو ابتعد عنهن في مرحلة من حياته، ولظروف خاصة ألمت به، ولا أستبعد ان تكون تلك الظروف متعلقة بحبه للملك وطلب الامارة، جعلته يفتعل التزمت، وموقف عدم الاهتمام بهن، لئلا يهتم بالهزل ومطاردة النساء، واقتناص اللذة، ومعاقرة الخمر، كما فعل كبير الشعراء «امرؤ القيس» فضاع منه ذلك، لذا هو يبتعد عن مواطن الهزل، وينزع إلى العظمة، ليوهم من حوله أنه أهل لكبار الأمور، ويصلح أن يكون رجل دولة، وهو في حقيقة أمره شغوف بالنساء يحرص على حبهن، وقد عشق كما يعشق الرجال، لاسيما في صباه ولسنا ننكر ذلك في شعره القائل:

وكيف التذاذي بالأصائل والصحى

اذا لم يعد ذاك النسيم الذي هـبا

ذكرت به وصلا كأن لم أفز بـه

وعيشا كأن كنت أقطعه وثبـا

وكذلك :

هذه مهجتي لديك لحـين

فأنقضى من عذابها أو فزيدي

(٢) النظرة الشغوفة بالمرأة :

أعتقد جازما بأن (المتنبي) كان شغوفا بالمرأة، متيما في هواها، يدل على ذلك مفتتح قصائده ومطالعها، التي ينشدها ساعة الاستقرار، فيها الصور الكثيرة في الغزل بها والتشبيب بصفاتها، غير أن حياته التي اختارها ان تكون في بلاط أبي العشائر، أو سيف الدولة أو كافور، أو غيرهم من الأمراء وعلية القوم، تحتم عليه أن يكتم حبه وأن يلزم حياة المجد ليصل إلى الهدف.

وكما يقول الدكتور «سعد شلبي»: فان المتنفس الذي يفصح عن حبه المكتوم هو مطالع بعض قصائده[١١]، ومن نماذج هذا الغزل الذي كان فيه ذكر المحبوبة لأول مرة: وهي «جمل» قوله في قصيدة مدح فيها «شجاع بن محمد الطائي»:

جرى حبها مجرى دمي في مفاصلي

فأصبح لي عن كل شغل بـه شغل

ومن جسدي لم يترك السقم شعرة

فما فوقها الا وفيها لـه فعل

اذا عـــذلوا فيهــا أجبت بأنـــه
حبيبتــا قلبــا فــؤادا هيــا جــمل

كأن رقيبــا منك ســدى مســامعي
عن العــذل حتى ليس يــدخلهــا العــذل

كـأن سهـــاد الليل يعشق مقلتي
فبينهما في كل هجــر لنــا وصــل

أحب التـي في البــدر منهــا مشــابــه
وأشكـــو الى من لا يصــاب لـــه شكل

فهذا المطلع ينبض ببأساء الحب، وشجـن المحب المتهالك الذي أصبح عبرة للمحبين، فقـد أحب حتى ذهب عقله، وجـرى الحب في عـروقـه، فأذهله عن كـل شيء، وأصاب من جسمـه كل شيء، فـلا مجال لرجعة عن حبه، فلا يملك الا الأنين باسمها وصفاتها، وكأن جمالها قد صرفـه عن كل عذل، ذلك الجمال الذي أسهره ليلـه فلا يكاد ينام.

ومطـالع (أبي الطيب) الغـزليــة كثيرة ومتعـددة. فلـه في كل البيئـات المكـانية التـي قضى بها صفوة حيـاتـه حب، فـالحب لم يفـارقه ولم يتعـد سنين عمره، فقصـائده التي كتبها في الشـام أو لسيف الدولة أو لكافور، أو التي صاغها وهو في بغداد أو شيراز أو خراسان كلها تنبض بالحب والاحساس به، فانظر وصفه للمرأة، في مطلع قصيدته المدحية لـ«علي بن منصور» التي يقول فيها:

بأبي الشمـــوس الجانحــات غــواربــا
الــلابســات من الحريــر جلابيــا

المنهبــات قلوبنــا وعقولنــا
وجنــاتهن النــاهبــات الناهبــا

النـــاعمات القـــاتــلات المحييــات
المبــديــات من الــدلال غــرائبــا

حــاولـن تفــديتي وخفـن مــراقبــا
فــوضعن أيــديهن فــوق تــرائبــا

وبسمـن عـن بــرد خشيت أذيبــه
من حــر أنفــاسي فكنـت الذائبــا(١٢)

فهـذه الأبيـات تمتلىء بمعـاني الحب ومعـرفـة الغـواني وطبائعهن، ومـا يحدثن من تأثير، ففي البيت الرابع مثـلا مشابهة لـ«عمر بن أبي ربيعة» حيث يترك الحسان يتغزلن فيه، ويحرصن على حبه، وفي البيت الأخير صورة طـريفـة تقوم على الاستعـارة التصريحيـة والمكـانية في آن واحـد، فهي مختلطـة حسب التعليل، والأبيات تنساب انسيابا موسيقيا رائعا.

و«أبـوالطيب» لطالما يستظهـر حبه من شـدة الجوى للحبيب، وهو يتخيل طيف حبيبتـه يمر عليـه فيخلق معه حـوارا يستعطفه ليبعث اليه بأخبار محبوبته وأحـوالها، فهو يوازن بين هذا الخيال وصاحبته ذاكراً رأيه في وصال كل منهما وهجره.. وعلى الرغم من أن هذا الحوار جاء كمطلع لقصيدة مدحيه مدح فيها عضد الدولة، فانها مليئة بالأحاسيس، فهو يقول مخاطباً هذا الطيف الخيالي:

عــد وأعــدهــا فحبــذا تـــلــف
ألصـق ثــديـي بثــديها الناهــــد

وجــــدت فيـــه بما يشح بهـــا
مـن التشتيت المؤشـــر البـــارد

واذا خيـــالاتـــه أطفـن بنـــا
أضحكـــه أنني لها حامــــــد

لا تعــرف العــــين فــرق بينهمــا
كـل خـــيل وصـــاله نافـــد

والوجـه الجمالي في هذه الأبيات ان المتنبي معني بالغـزل، فهو يتجـاهل فيـه تجاهـل العـارفين، ويشخص الخيـال، ويجري على لسانه ذلك الحوار الحي.

وهكذا يبـدو «المتنبي» متيما بالنسـاء، شغوفا بهن، قـد صدح بـذلك في مرحلـة ما قبل اتصـالـه بسيف الدولـة، وهو مـا يؤكـد مصداقية حكمنا السابق. فانظر كيف يستنطق ذلك:

أطعـت الغـــواني قبـل مطمع نـــاظـــري
إلى منظـــر يصغــرن عنـــه ويعظـــم(١٣)

ولا يمكننا الا القـول ان «المتنبي» عرف الهوى وذاق مـرارته، وحـلاوتـه، وعـاش تجاربه، تخرج بهذه النتيجـة بعـد أن قـارب الخمسين من عمره تبرهنها قصيدته البائية التي تتـوسم مظاهر التجارب، والخبرة ولعل مطلع القصيدة يكشف ذلك:

وغير فـــؤادي للغـــواني رميــــة
وغــــير بنانــــي للزجــــاج ركــــاب

وتشير بعض الـدراسـات التي تنـاولت ظـاهـرة الحب عنـد «المتنبي» إلى أنه كان عاشقا لأخت سيف الدولة «خولة» وان سيف الدولـة كان على علم بما كان بين المتنبـي واخته من المحبة الغـالبة على أمـرهما. وانه كـان وعد «أبـا الطيب» وعـدا لم يوف بـه في أن يزوجه أخته هذه، وتستدل هذه الدراسات بقول «المتنبي»:

ومـن مضت غير مـــوروث خـــلائقهــا
وان مضت يــدهــا مــوروثـة النشـــب

وهمهــا فـــي العــلا والمجـد نــاشئـة
وهـم أترابهـــا في اللهـــو واللعــــب

يعلمـن حـــين تحيــا حسن مبسمـــها
وليـس يعلـم إلا اللـــــه بالنشــــب(١٤)

فقد ذكر «أبوالطيب» في هذه القصيدة أخلاق «خولة» ثم ذكر ما كانت عليه من علو النفس والهمـة منذ نشأتها، ثم ذكر ابتسامتها، وهذه كافية للدلالة على معرفته بـ«خولة» معرفة صحيحة تبرهنها الخبرة واللقاء.

وأراني أختلف مع هـذه الـدراسـات في هـذا الـرأي، ذلك ان «المتنبي» كـان اتصالـه بسيف الدولـة اتصالا ذا مطـامع.. كما ان «خولة» في هذه القصيدة جعلت من المتنبي حكيم الشعراء، وشاعر الحكماء وذلك أمر مرفوض أيضا لأن «المتنبي» كان حكيما قبل أن يتصل بسيف الدولـة والحكمة مبثوثة في ثنايـا شعره قبل أن تطأ قدماه أرض حلب.

ولو نظـرنا إلى تلـك الأبيات لوجـدنا انها خـالية مـن أي منظر للحب، فهي في أساسها قد كتبت في رثائهـا، وتقديم التعزية لأخيها سيف الدولة، ولا أعتقد ان الموقف يتحمـل تبرير مكنونات النفس، ولكننا عرفنا أن «المتنبي» أيضا في كثير من قصائده يتشوق إلى «أم سيف الدولـة» ويظهر الحب لها. فهل يصح أن نقـول انه أحب «أم سيف الدولة»؟

إنني لم أجد الدليل قويا إزاء هذه العلاقة في شعر «المتنبي» ولا حتى في تـاريخ حياتـه وخاصـة الخمسة عشرة سنـة (أي منذ أن وطئت قدماه أرض حلب) فهـو لم يتفوه بذكرها ولـو مرة واحدة، فكيف تأتي هذه الآراء إلا على سبيل الحدس؟!

وخلاصة القول بأن «المتنبي» أحب، وكانت صلته بالمرأة قوية في صبـاه، وفي عنفوان شبـابـه، كيف لا وهو الجوّاب في صحـاري العـراق، وبـوادي الشـام، متنقـلا بين القبائل والحواضر، وهـو الشاعر المرهف الاحساس، الذي ما فتىء أن استلهم شغفه بالحب من خـلال وصف واثارة «للبدويات الـرعابيب على الحضريـات» وذلك لجمالهن المطبـوع، وأيا كـان الأمـر فـ«المتنبي» تبعا لـذلك منساق وراء هذه الصفـات الجميلة الأثيرة إلى قلبه تبرهنها أبيـاته

الجميلة:

هام الفؤاد بأعرابية سكنت
بيتا من القلب لم تمدد له طنب

وقوله واصفا البدويات:

حسن الحضارة مجلوب بتطرية
وفي البداوة حسن غير مجلوب

أفدى ظباء فلاة ما عرفن بها
مضغ الكلام ولا صبغ الحواجيب

مظاهر تصوير المتنبي للمرأة:

سوف أركز هنا على المظاهر الحسية، والمظاهر الرمزية لتصوير «المتنبي» للمرأة مستلهما مطالع القصائد التي جاءت حاملة هذا الاطار.

*** أولا: المظاهر الحسية:**

حدد «المتنبي» المظاهر الحسية لصورة المرأة التي رسمها في خياله، فطفق تغزلا بها واصفا وجهها ولونها، وشعرها، وقوامها، وعيونها، وغير ذلك من الصفات. فهي في لونها بيضاء مشرقة كأنها الدرر في لمعانه: «لها بشر الدر الذي قلدت به».

أما وجهها فوصفه بأنه منير، ساطع، محيا، يزيل الظلمة فيعيد النهار وسط دياجير الظلمة(١٥) «ووجه يعيد الصبح والليل مظلم».

كما أنها كالشمس في سطوعها، وجمال محياها، وهي تنشر أشعتها، وضاءة، مشرقة:

كأنها الشمس يعيي كف قابضة
شعاعها ويراه الطرف مقتربا(١٦)

وشعرها: طويل، فاحم السواد، وهو جعد، فيه رائحة العنبر ممزوجة بماء الورد يصفه بقوله:

حالك كالغداف، جثل فحوجي
أثيب جعد بلا تجعيد

ذات فرع كأنما ضرب العنبر
فيه بماء ورد وعود

أما عينيها: فقد أخذت النصيب الوافر من وصفه، فقدم فيها أروع فنه الوصفي لأنها المعبرة عن خلجات نفسه الحبيبة، التي تزكيها صفات الجمال الحسي، فاحتلت لذلك مساحة واسعة من غزله. ففي رأيه هناك ثلاثة أنواع من العيون، أولها: «عيون قاتلة» تمثلها المتنبي في وجه البدويات الحسان التي تنعم بالبساطة، ولا تعرف المكر والخداع ولكنها ترمي قلوب المحبين دون قصد ولا إرادة بلحاظها القاتلة:

الراميات لنا وهن نوافر
والقاتلات لنا وهن غوافل

وأخرى قتلت المحب ولم تدر أنها باءت بإثم:

ان التي سفكت دمي بجفونها
لم تدر أن دمي الذي تتقلد

وثالثة تمثلها بقوله:

نفدت علي السابري وربما
تندق فيه الصعدة السمراء

وأخيرا تخترق هذه العيون القواتل الأحبة، وتتركهم صرعى ضحية الحب بفعلها، لكن الجديد أن تشق السهام القلوب قبل أن تمس الجلود، فهي ذات سحر عجيب:

راميات بأسهم ريشها الهدب
تشق القلوب قبل الجلود

وثانيا: العيون الوسيلة: فهي في رأي «المتنبي» أكثر دقة، وأحق وطأة من سابقتها، فهي سبب للعشق، فمن يرى تلك الأحداق الحسان، لابد أن يسقط صريع الهوى:

وما كنت ممن يدخل العشق قلبه
ولكن من يبصر جفونك يعشق

كما أنها وسيلة لتذليل الصعاب:

ومن خلقت عيناك بين جفونه
أصاب الحدور السهل في المرتقى الصعب

وثالثا: العيون الحالمة: التي وصفها بقوله:

ألم يرى هذا الليل عينيك رؤيتي
فتظهر فيه رقة ونحول

وكذلك قوله:

أعارني سقم عينيه وحملني
من الهوى ثقل ما تحوي مآزره

والعيون كثيرة في شعر «المتنبي» فهي ساحرة تضفي سحرا خلابا يعشق ويتوق اليه:

بما بجفنيك من سحر صلى دنفا
يهوى الحياة، واما ان صددت فلا

وكذلك «عيون حائرة» يصف منظرها وهي تودع، يراودها الخوف، ويعتصرها القلق:

ولم أر كالألحاظ يوم رحيلهم
بعثن بكل القتل من كل مشفق

أدرن عيونا حائرات كأنها
مركبة أحداقها فوق زئبق

واذا جئنا للأوصاف الأخرى الحسية نجدها تتمثل في وصف قوام حبيبته فكما يصورها، فهي طويلة، رشيقة، ضامرة البطن، دقيقة الخصر، ثقيلة الأرداف، يتمثلها البيت التالي من قوله:

وقابلني رُمانتا غصن بانه
يميل به بدر ويُمسكُه حقفُ

وتنثرها الأبيات التالية التي جاءت أولها في وصف الخصرَ:

وخصر تثبت الأبصار فيه
كأن عليه حدق نطاق

هذه أهم الصفات التي تتميز بها المرأة في وصف «المتنبي»، وهي صفات حسية، كشفت عن ذوق عربي أصيل، ومعرفة بأسرار الجمال، وأظهرت التوازن والتكامل في الخيال، وهو بذلك قد سلك مسلك القدماء من الشعراء الذين تجسد الوصف الحسي ظاهرا في قصائدهم، وهو بذلك لم يأت بجديد، سوى رقة اللفظ والأسلوب.

و«المتنبي» في غزله بالمرأة انطلق في كثير من مطالعه من هذا الوصف الحسي المفرط الذي انتقى المرأة في هذا الجانب. ومن الغريب انه قدم هذا الوصف الحسي في قصائد المدح كمثل التي قالها في مدح القاضي المالكي «أبي الفرج أحمد بن الحسين»:

لجنية أم غادة رفع السجف
لوحشية؟ لا. ما لوحشية شنف

نفور عرتها نفرة فتجاذبت
سوالفها والحلي والخصر والردف

وخيّل منها مرطها فكأنما
تثني لنا خوط ولاحظنا خشف

وقابلني رمانتا غصن بانة
يميل به بدر ويمسكه حقف

ثانيا: المظاهر الرمزية في تصوير المرأة:

احتوت المظاهر الرمزية على كثير من قصائد وأبيات «المتنبي»

في تصوير المرأة أو غزله بها «فهو يتجاوز التصريح إلى التلميح» ولعله بهذا الجانب الفني كسب أهمية كبيرة لدى كثير من النقاد، فهي جزء من شوارده التي نام ملء جفونه عنها، وسهر الناس حول تفسيرها والخصومة حولها.

والغزل الذي أورده «المتنبي» في كثير من مطالع قصائده - في اعتقادي لا يقصده بعينه لأن طابع القصيدة ومناسبتها مدحية غالبا - وانما القصد غير ذلك مما يهم الشاعر أمره ويأخذ عليه نفسه.

وكما يقول الدكتور «درويش الجندي» عن قصائده التي مدح بها «كافور» واستطلعها بوصف المرأة أو التغني بجمالها: «ان ما قاله لم يقصد تصوير عواطفه نحو النساء على ما يفهم من ظاهره، وانما كان يقصد حبيبه القديم «سيف الدولة» والحياة في جوار ذلك الحبيب....».

ولعل من أهم ما يمكن تمثله في هذا الموقف تلك المقدمة التي جعلها في قصيدته التي كتبها في سجنه، يطلب من الأمير اطلاق سراحه قائلا:

أيا خددّ الله ورد الخدود
وقدّ قدود الحسان القدود
فهن أسلن دما مقلتي
وعذبن قلبي بطول الصدود
وكم للهوى من فتى مدنف
وكم للنوى من قتيل شهيد
فواحسرتا ما أمرّ الفراق
وأعلق نيرانه بالكبود
وأغرى الصبابة بالعاشقين
واقتلها للمحب العميد
وألهج نفسي بغير الخنا
بحب ذوات اللحى والنهود

ففي هذه القصيدة نلمح طوابع التجنيس الذي جسد به «المتنبي» قصيدته، فهو في الوقت الذي يدعو على الخدود أن يشققه الله، ويزيل حسنه، وأن يقطع القدود الحسان فهو يشير الى أصدقاء الأمير الذين وشوا به، فيدعو عليهم لأنهم الذين كانوا سببا في غضبة الأمير عليه فأسالوا دمه، وعذبوا قلبه، فهو ضحية هذه الوشاية، فهو القتيل الشهيد من جرائها. وهو المحب العميد للأمير.

فـ«المتنبي» يقصد أولئك المغرضين، ويرمز إلى براءته.

و«المتنبي» عندما يستطلع قصائده في هذا الجانب، يظهر أسي شديدا، ووجدا بليغا، فلا يكاد يشعرنا إلا بقلبه المتيم، العاشق، الذي لا يفارقه السهاد ومن ذلك قوله:

يا نظرة نفت الرقاد وغادرت
في حد قلبي ما حييت فلولا
كانت من الكحلاء سؤالي أنما
أجلي تمثل في فؤادي سولا

ولعل مظاهر الرمزية في اعتقادي سببها خوفه الشديد من خصومه الذين ألموا به، ووشوا به، وخاصة عندما ظل ممدحا في قصور سيف الدولة، وكذلك خوفه من التقاليد والأعراف التي كانت مسيطرة على المجتمع، فوجد في الرمز ملاذا في التعبير عن عواطفه كما رأينا في حبه لـ(خولة) مثلاً.

ولو سلمنا بتلك الرمزية كسياج أخذ ينسج إليه «المتنبي» في غزله نجد أن مظهرا آخر بدا يسيطر عليه في هذا الغزل وهو «طابع العفة»: فـ«المتنبي» كما رأينا أحب المرأة، ورأى فيها الانسان الجميل، وبث في ذلك شعرا رقيقا في مطالع قصائده، وكانت نظرته اليها مصدر الاعتزاز بها والتقدير لها، لذا عف في تصويرها تصويراً فاحشاً بذيئاً، كما فعل غيره من الشعراء، ولعله كان قادراً على ذلك: الا ان خلقه، وخلق المجتمع من حوله أبت أن يقوم بهذا الدور، ولهذا تجده يقول:

وترى الفتوة والمروءة والأبوة
في كل مليحة ضراتها
هن الثلاث المانعاتي للذتي
في خلوتي لا الخوف من تبعاتها

فهذه العفة لم تمنعه من الحب البريء النزيه، وانما منعته من الاقتراب من المحرمات. كقوله:

اذا كنت تخشى العار في كل خلوة
فلم تتصبّاك الحسان الخرائد

وقوله :

يرد يدا عن ثوبها وهو قادر
ويعصى الهوى في طيفها وهو راقد

ان «المتنبي» وهو متعفف عن كل معاني المحرمات، تلازمه هذه الصفة، وتسيطر على عقله الباطن، فهو يتفادى الرذيلة ومن هنا شاعت المقولات ضده، بأنه كان عدوا للمرأة، كارها لها على طول الخط، ولعله كان يحس ذلك، فاستصدر أبياته التي تعزي المناقب والمثل الرفيعة في وصفه، وتعامله مع المرأة.

وما كل من يهوى يعف اذا خلا
عفافي ويرضى الحب والخيل تلتقي

وأخيراً يظل هذا مظهرا بديعا، يتميز به «المتنبي» في شعره.

ويظل «المتنبي» اثر تلك المظاهر مجتمعة، ولوعاً بالمرأة في داخله، فهو رغم ذلك يلفظ بعبارات الحب الحقيقي لا المزيف، فتخرج أحياناً صراحته المتناهية، التي هي في حقيقة الأمر صراحة المحبين، الذين يحبون التحدث عن أنفسهم، وعن حبهم بشوق واندفاع، فالشاعر لا يرى بأسا من الاعتراف بذنبه لأنه بعد أن عاش تجربة العشاق، واكتوى بنار الحب، وعرف الحقيقة، طفح لسانه بشعر رقيق كقوله:

جربت من نار الهوى ما تنطفي
نار الغضى وتكل عما تحرق
وعذلت أهل العشق حتى ذقته
فعجبت كيف يموت من لا يعشق
وعذرتهم وعرفت ذنبي أنني
عيرتهم فلقيت فيه ما لقوا

ولعلنا نلحظ أن «المتنبي» عبر عن تجربته الخاصة عن الحب، وخبرته الطويلة له في عبارات شعرية تنم عن بساطة التعبير، وعدم التكلف في أداء المعاني، وبألفاظ رقيقة عذبة، وذلك كله دليل قاطع على معاناة الشاعر الصادقة.

الظواهر الفنية في وصف المتنبي للمرأة

لعل أهم ما سنركز عليه من ظواهر فنية في وصف «المتنبي» للمرأة، هو عنصر اللغة، وما نجم عنها من استخدامات كثيرة تفرد بها وأصبحت تشكل ظواهر فنية، في شعره خاصة، ومن هذه الظواهر «استخدام المحسنات البديعية» أو «ظاهرة الأضداد».

ولقد شاعت تلك الظاهرة فنيا في العصر العباسي، ولاسيما في شعر «أبي تمام» فكان يأتي بصورتين متضادتين، ويجمع بين متناقضتين(١٧)، كما وصفه «شوقي ضيف» في كتابه «الفن ومذاهبه»... الا ان «المتنبي» ألح عليه إلحاحا كبيرا، وأصبحت نتيجة ذلك ملفتة للنظر، فهو يعقبها، ويرصدها، ويحاول أن

يمزجها في مجموعة من الألوان التي يـؤثرها في وصفه. فهو عندما يعثـر على البياض في اشراق وجـه الحبيبـة، والسـواد في شعرهـا الفاحم، يفيض عليهما من حسـه ما يجعلهما أكثـر تعقيدا، وأعظم اثارة للنفس.

ولقد رأينا هـذه الظاهرة عند كثير من شعـراء ذلك العصر، فها هو «بشـار بن بـرد» يصوغ أفكـاره منساقـا وراء هذه الظـاهرة خـاصة عنـدما يـريد أن يشكل بعـدا وصفيا يحدد أبعـاد الجمال ويجسمه.

مظـاهـر استخـدام «المتنبي» لظاهـرة التضـاد في وصفـه للمرأة:

لعلنا نجد حذاقة «المتنبي» في وصفـه للمرأة يتمثل في تصويره الجمالي للمرأة بين نحـافة خصرها، ورقتـه من جانب، وضخـامة الردف وثقله من جانب آخـر، الأول يريد أن ينطلق، والثاني يشده كي يبقيه، وذلك بحركة تزيد الصورة حيوية:

يجذبها تحت خصرهـــا عجـــز
كـأنـــه مـن فراقـــها وجل

ففكـرة التضـاد في البيت أوضحت رؤيـة جماليـة قوامهـا ذلك التصويـر الرائع الـذي رسمه «أبوالطيب» للمـرأة المثاليـة في رأيه والتي «يدق خصرها ويعظم ردفها».

كما أننا نلمس مظهرا آخر لهذا التضاد في قوله:

بفـــرع يعيـــد الليـل والصبـح نير
ووجــــه يعيـــد الصبح والليل مظلم

فالظلمة والإشراق وجـد مادتهما في شعرها الأسـود، ووجهها المشرق. والحبيبـة ضياء تبـدد الظـلام حيثما حلت. وتهزم فلولـه أينما استقرت، لذا اطمأن الرقباء اليهـا وتبدد خوفهم من أن تقوم بمغامرة لزيارة حبيبها لأن نورها سيفضحها لا محالة. فضلاً عن أن رائحة المسك ستفـوح منها وتكشف سرها، وهذا مصـدر قلقها وخوفها:

أمن ازديـــارك في الـــدجى الـــرقبـــاء
اذ حيـث أنـت مـن الظـــلام ضيـــــاء
قلـق المليحــــة وهي مسك هتكهـــا
ومسيرهـــــا في الليل وهـي ذكــــاء

هكذا تظهر الأضداد جميلة. وأجمل منها ايماءة خفيفة ترمز إلى قلقه هو المرهون بتعلق المليحة وهي أكثر ما يمثل للحب ويجسده.

وهنـاك صورة أخـرى يطالعنـا فيهـا استهواء بفـكـرة شروق الشمس. فصورة وجـه المحبوبـة شمس النهار، ذات شعـر أسود كليل مظلم، وهي كالغصن في اعتدالها، نابت على كثبان الرمل:

لم تجتمـع الأضـــداد في متشـــابـــه
الا لتجعلنـي لغـــــــرمـي مغنما

فهو بعد أن عثر على الألوان المتضادة في محياها، وشعرها، قام بتشكيل صورة أخرى محسوسة، استقـاها من دقة قامتها، وثقل أردافها، وكل هـذه المتنافرات اجتمعت في حسن متكـامل، متناسق الأعضـاء.

والطبيعـة بما أملتـه على «المتنبي» من أحاسيس ومشـاعـر لم يقف تأثره بها في حدود هذه المشـاعر وانما أضفت الى استخدامات التضاد النـاتج من مظاهرهـا، فالتضـاد حاصل في توظيفـه للقمر دلالـة على حسن الحبيبة. الـذي يشبهه كـالقمر في تمامـه، عندمـا يرتفع في علياء سمائه، ويشع أنواره على الكـون متحركا في رحلته الأبدية إلى عالم آخر، وقد خلف روحا معذبة تهيم فيه وجدا. وأخذ الشوق منها مأخذه، حتى ان نحول جسمه بدا كالقمر في المحاق.

وقـــد أخـــذ التمام البـــدر فيهـــم
وأعطانـــي مـــن الســـقم المحـــاق

على هـذه الصـورة تجمعت عناصر الصـورة في وجـه الحبيب الراحل، وذبول وجه المحبوب ونحـوله لأنها مقابلة تعمل عملها في النفس البشرية، وتغـور في عالمها البعيـد لتصل إلى ضروب الألوان المعقدة التي تشكل تضادا في نهاية المطاف.

استخدام «المتنبي» للون كملمح لظاهرة التضاد:

يتردد كثيراً في شعر «المتنبي» الغزلي تنـازع الأضداد المتمثل في «الألوان» فهو بـريشته الفنية المبدعة نلمح مقـدرته على استخراج الألـوان من منابعهـا، وهي تنبض بالحيـاة، وتتدفق بـالحيويـة، فـالبياض بنصـاعته هـو اللون المفضل عنـد شاعـرنا في وصفـه، واضافة قليل من اللـون الأصفر يعطينا صورة شفـافة «اقتبسها من واقع حياتـه البدوية، التـي عاشها أيـام شبابه يجوب البـادية والصحارى، حيث ناموسها الوداع، والفراق وارتحال الأحبة، وما يعقب ذلك من الألم والبكاء على آثار الديار...»(١٨) فتكشف الحبيبة عن وجهها في لحظات الوداع، وقد أخـذ منها الألم صفرة وشحوباً على محياها. ولـذلك ترى اللون بارزاً في تـرجمة تلك المشاعر التي تبرز من وراء البراقع التي تستر محاجر الوجه:

سفـــرت وبـــرقعهـــا الفـــراق بصفـــرة
سترت محاجـــرهـــا ولم تك بـــرقعـــا

فظـاهرة «الطبـاق» تتمثل في «سفرت» و«سترت» و«الجنـاس الناقص»: في الـوقت نفسه بين الحكمتين، وذلك للدلالـة على مظهر الجمال الذي شكله اللون، كأحد عناصر الصورة الفنية المنبثقة من ظاهرة التضـاد.

و«اللون الأصفـر»: أخذ مكـانه في رسـم الصورة الكليـة لدى وصف «المتنبي»، فهو فنـان مبدع يطرح دلالـة ذلك اللون للتعبير عن الخوف والفزع الذي ألم بهذه الحبيبة وهي ترى حبيبها ذابلاً:

قـــالـت، وقـــد رأت اصفـــراري مـن بـــه؟
وتنهـــــدت، فـأجبتهـــا : المتنهـــــد
فمضت وقـــد صبغ الحيـــاء بيـــاضهـــا
لـــــوني كما صبغ اللجين العسجـــــد

فاللون الأصفر الممتزج بالبيـاض يصور لنا موقفا من مواقف الحب لدى «المتنبي»، وهـو يرسم حبيبته مـذويا عودهـا من شدة الوجـد وقد هالها حـال حبيبها، فأنكرت مـا به، وجزعت لمصـابه وتساءلت في غيظ واشفاق ترى من الجاني؟ ثم أرسلت من فؤادها زفرات مستعرة حرقت كبدها جزعا عليه، ورحمة به فأجابها أنت قاتلتي.

ويعزي «أحمد الطبـال» في كتابـه عن المتنبي ظاهـرة الأضداد المتمثلة في الألـوان والمترددة(١٩) كثيراً في غزله الى كـونه متشبعا ببعض الأفكـار الفلسفيـة السـائدة في عصره، وأكـاد أؤكـد بأنـه استقاها مـن «الفارابي» الذي اجتمع به في بلاط سيـف الدولة لمدة عامين وذلك استنادا الى الخلفية(٢٠) التاريخية لحياته.

التضاد في غزل المتنبي :

أعتقد جـازماً بأن سر نجاح «أبي الطيب المتنبي» في تشكيـلاته للصور المتضـادة التي يعتمد فيهـا على الفكر والحس لا على جمال الصور الكامنـة في المجاز أو الكناية أو الاستعـارة ففي تلك السمة يصحبنا «المتنبي» في غزله إلى عالم واسع ممتد تختلط فيه الألوان، وتتسع عبره الأبعاد لتشكل صـورا جديـدة مثيرة، فهو يستقي في وصفه لحبيبته بقوله:

كل خمصانة أرقّ من الخمر
بقلب أقسى من الجلمود

صور مادية تتمثل في ضمور خصرها ورقتها، ويقابلها بأخرى معنوية يجدها في قسوة قلبها الذي امتنع عن الرحمة، وغلق أبوابه في وجه الشفقة، فهو كالصخر أو أشد صلابة، كما أنه يقابلها مع الرقة التي أراد بها قوتها وصفاء لونها مع تلك الصلابة.

ويجمع في مثال آخر صورتين متنافرتين يستخلص منهما مثالا للجمال الذي يزكيه السكون والحركة في وجه هذه الحبيبة. وعبر هذا التداخل يصل إلى صورة عميقة في معناها. ذلك أنها كيفما تحركت فالحسن كامن، ساكن في محياها.

تناهى سكون الحسن في حركاتها
فليس لراء وجهها لم يمت غدر

وفي أمثلة أخرى تظهر مظاهر هذا التضاد، ومن ذلك قوله:

أريقك أم ماء الغمامة أم خمر
بفيء برود وهي في كبدي حجر

فهنا نرى صورة برد الرضاب في ثغرها، وأثره على نفسه، واستحالته، بدواعي الهوى جمرا أحرق كبده، وبذا جمع برد الرضاب، واحتراق الكبد في صورتين متضادتين، ومن تفاعلهما تظهر روعة الابداع.

ويكرر نفس المشهد في موضع آخر ليصف مذاق الترشف من فيها فيقول:

ترشفت فاها سحرة فكأنني
ترشفت حر الوجد من بارد الظلم

الخصائص الفنية في شعر الغزل عند المتنبي:

بعد أن رحلنا في غزل «المتنبي»، ونظرته للمرأة، نستطيع أن نقول ان «المتنبي» خرج بالشعر العربي إلى آفاق جديدة لم يطرقها الشعر من قبل، فقد سار بالشعر في نفس الطريق التي سلكها الشعراء من قبل فمدح، وهجا ووصف ورثى، وشبب وافتخر، وعاتب وسخر، إلا أن له جهودا في كثير من زوايا الانتاج الفني واتجاهات جديدة في الشعر العربي طبعت انتاجه الخاص وميزته بالعديد من المزايا.

فهي من الناحية المضمونية المتعلقة بالغزل يحاول أن يضفي شخصيته على شعره. حتى في تلك المطالع التي كان طابعها العام ومقصدها المدح.

وكما أشرنا أنه يلجأ الى الرمز في غزله، فيحمله عبء تجربته الطموح، الخاصة المتفردة، فربطها بتجربة الحب بكل أبعادها النفسية والوجدانية والانسانية، ولعل هذا الجانب يكشف عن توتر الشاعر بين الواقع والمثال، أو عن احساسه بمأساة القيم في عصره وموقفه من هذه المأساة أو عن حرقة داخلية، ورغبة في التحرر منها.

واذا نظرنا إلى الأسلوب في هذا الجانب الرمزي فنجده ماثلا في كثير من أبياته مثل قوله:

أما الأحبة، فالبيداء دونهم
فليت دونك بيداً دونها بيد

فقد استخدم الشاعر لفظ (الأحبة) وتعبير (حبيب القلب) بمعنى الآمال البعيدة وكذلك (البيداء) التي ترمز إلى العقبات والوعورة. انها بيداء نفسية اجتماعية وليست بيداء الطبيعة.

ونجد في غزله قوة العاطفة، وعمق الانفعال شديد التأثر والتأثير ويتجلى ذلك خاصة، في ناحيتين قد تبدوان متناقضتين.

أولها: رنة الأسى والحزن والتأثر الشديد، وذلك ناتج عن قوة العاطفة التي يكنها «المتنبي» ولا يستطيع أن يبوح بها بشكل مباشر. ولعل هذا يتحول الى اطار آخر يترجمه الطابع المثلي والحكمي والشكوي والشجن. وتلك هي طبيعة المحب العاشق دائماً.

وثانيها: تعبير «المتنبي» عن طموحه، واعتداده بنفسه وترفعه عن كل من حوله، وهي نغمة محببة إلى نفسه، كشفتها أبياته السابقة التي وصف بها «خولة» أخت سيف الدولة.

ويحظى غزل «المتنبي» نتيجة لذلك بعمق شديد في معانيه، وألفاظه، فكما رأينا يلجأ الى استخدام ظواهر البلاغة «كالطباق» و«المقابلات» و«الأساليب الخطابية»، ويربط في استعماله للألفاظ بايحاءاتها، و«أصواتها»، لأنها تتضمن حروفاً ملائمة لعواطف الحب، والغزل وغير ذلك من عواطف الشجن الفريدة التي تحلى بها «المتنبي».

وأخيراً انطلق «المتنبي» من تجربة فريدة في الحب شعارها ذلك المحبوب الذي تاق إليه. فجعل منه شخصا فريداً له تجلياته، وعبقه الخالص لديه ويكفيه أن يصفه بقوله:

لئن تركن ضميرا عن ميامننا
ليحدثن لمن ودعتهم ندم

الهوامش:

١ ـ العميدي: الإبانة عن سرقات المتنبي، تحقيق: ابراهيم دسوقي ط «دار المعارف» ١٩٥٩ ص ١٩٠.
٢ ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني «دار المعارف» ص ٣٧.
٣ ـ المصدر نفسه ص ٢٦٧.
٤ ـ المصدر المشار (١) ص ١٩٣.
٥ ـ المصدر نفسه ص ٢٧٢.
٦ ـ القيدود: الطويلة. الأماليد: الناعمات.
٧ ـ ديوان المتنبي ١/٥٦، وكل الشواهد التالية من شعر المتنبي مأخوذة عن ديوانه.
٨ ـ أبوالطيب المتنبي: ريجيس بلاشير: ترجمة ابراهيم الكيلاني، ط ٢. دار الفكر، دمشق، ١٩٨٥ ص ٥١.
٩ ـ علي الجندي: غزل المتنبي وحبه: ط١، دار الفكر، القاهرة، ١٩٧١. ص ١٠٨.
١٠ ـ الغزل منذ نشأته: سامي الدهان. ط١، مكتبة الأرياف، عمان، الأردن، ١٩٨٣، ص ٢١٩.
١١ ـ مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي: د. سعيد شلبي، ط مكتبة غريب، القاهرة.
١٢ ـ الناهب: الرجل الشجاع الوقور.
١٣ ـ الغواني: الحسان. طمح النظر: ارتفع.
١٤ ـ لعل أهم الدراسات: دراسة للسباعي بيومي، وكذلك دراسة لإبراهيم العريض: المتنبي بعد ألف عام.
١٥ ـ صدر البيت: ولدار بدر قبلها قلد الشهباء.
١٦ ـ عجز البيت: يقرع يصير الليل والصبح نير.
١٧ ـ الشعر ومذاهبه، د. شوقي ضيف: ط دار المعارف، ١٩٨٢ ص ١٦٠
١٨ ـ شعر المتنبي: د. محمد الشماع: السابق ص ٨٥.
١٩ ـ المرأة في شعر المتنبي د. حمد الشماع السابق ص ٨٧.
٢٠ ـ المتنبي: دراسة نصوص من شعره. أحمد الطبال. ط١. المكتبة الحديثة، طرابلس، ١٩٨٥، ص ١٢٤.

مقامات الخليلي

قراءة في مخطوطة عمانية معاصرة

أحمد درويش

ربما يثير عنوان هذا البحث : جوانب من قضايا الوسائل والقوالب الثقافية في عمان وربما في أجزاء كثيرة من العالم العربي ، وعلاقة هذه الوسائل والقوالب المعاصرة أو التراث ، ومدى صلابة الخط الفقري الممتد بين الشرائح التعبيرية المتعاقبة والتي قد تبدو للوهلة الأولى متغايرة .

وأول هذه القضايا ، فكرة «المخطوطة المعاصرة» والتي قد تبدو الآن زائرا غريبا على عصر المطبوعات الذي عرفه الحرف العربي منذ نحو قرنين من الزمان . وضاعفت من قدراته العقود الأخيرة بامكانياتها الفنية الهائلة ، التي جعلت آلاف النسخ من سفر ضخم يمكن أن تكون بين أيدي قرائها في ساعات ، لترسم بذلك صورة للمخطوطة التي تعد في أناة وعلى مهل وتصنع على عيني مؤلفها أو ناسخها في أسابيع أو شهور ، ولا تكاد ترى النسخة التالية منها النور ، الا من خلال مهلة قد تنتج خلالها فرس أصيلة مهراً جديداً .

غير أن هذا التقابل في وسائل البث الثقافي بين المخطوطة والمطبوعة لا ينبغي أن يجعلنا نتصور أن ملف المخطوطة قد تم نفض الأيدي منه ، فمن خلال هذه الوسيلة القديمة تم الامساك بعصارة الحضارة ورحيقها وتم الحفاظ على خلاصة الجهد البشري لحضارة مثل حضارتنا خلال ما يزيد على اثني عشر قرناً ، وتم أيضاً التأمل في ميراث هذه الحضارة من خلال عيون معاصرة ومناهج حديثة ، سواء من خلال علمائنا أو علماء آخرين اهتموا بحضارتنا ، وكان جهدهم وحصادهم مبهراً في كثير من الأحايين ، ويسود الاعتقاد أن جانباً كبيراً من مخطوطاتنا لم يلق بعد العناية الضرورية من أهل الخبرة والاختصاص ، إمّا لأن أيديهم لم تصل اليه في مظانه في المكتبات العامة ، أو لأنه حبس في مكتبات خاصة أو أقبية أسرية بحسبانه جزءاً من ميراث خاص ، مع أن الثقافة في كل الأمم هي ميراث عام ، والأمة العربية والاسلامية في مقدمة الأمم التي حفلت بهذا المبدأ في تاريخها الطويل ، ويؤكد وجود هذه المخطوطة العمانية المعاصرة بين أيدينا اليوم أن هذه الوسيلة الثقافية في البث ما تزال حية . وأنه لا ينبغي أن يظن أن ملف عصرها قد طوى وأن الحديث حوله قد انتهى .

واذا كانت هذه القضية التمهيدية الأولى قد اتصلت بالوسيلة الثقافية وهي «المخطوطة» فهناك قضية تمهيدية ثانية تتصل بالقالب الثقافي للمخطوطة التي بين أيدينا وهو قالب «المقامة» وهو قالب قد يبدو كذلك زائراً غريباً على عصر الرواية والقصة القصيرة والفيلم السينمائي والمسلسل التليفزيوني ، فضلاً عن الأجناس القصصية العريقة كالمسرحية ، أو الأجناس القصصية الصامتة مثل البانتوميم وغيرها من الأجناس التي تعتمد على الحركة المقروءة بالعين لا على الصوت الموجه للأذن .

والواقع ان المقامة ، شأنها شأن المخطوطة ، تمثل مظهراً ثقافياً يضرب بجذوره بعيداً في تربة الفن القصصي العربي ، واذا كانت قد تولدت عنه كثير من الأشكال القصصية الأخرى التي استجابت الى تطور وسائل التقديم المرئية أو المسموعة أو المقروءة ، والى سرعة الايقاع في الحياة . وما ترتب عليه من وجود الوان من التخفيف في قيود الوحدات اللغوية المتتالية ، مما لم تكن المقامة تسمح بالتخفف منه غالباً ، واذا كانت هذه الأشكال القصصية الأخرى قد غطت معظم المساحة الممنوحة للنثر القصصي حتى جرى الظن بأن كتابات المويلحي وحافظ

المقامة الثالثة اللغوية

حدثني أبو الصلت الشارح بن قحطان، قال خرجت من سمائل الى جرنان
وكنت في كوكبة من الفرسان، وكانت الشكة نائيه، والشكة واهيه
والربض خاليه، حتى لنكاد نزرد الردغه، سخدرة لا يحس بها الثع
حتى أشرفنا على واد بلهنور، وكان الجو كنهور، فما انحططنا به الرحال
وكدنا نسيخ الجمال، حتى نزلت علينا سماؤه، وزلقت بنا صفواؤه، فزا
لقلص حتاً، فزأزأت بنا كالظليم وطشاً، نقطع بها التنائف، وما بد
جل جارف، الى أن انتهينا الى سلطاط مرتفع، على قائد ممتنع، وكا
لجارف مناقد المهر، والربض غثل كغلالة العصر، فأخذنا بجد
الجرائد، قبل هجوم العصائد، إذا شيخ وقد نام الاجرنباء، وحب
فيهن كالمرباء، فنهد نحوه لنعرف نجره، ونبلوا ما وراء البجرة، فقعد
القرفصاء، واتكأ على العصا، فاصبنا له من بعيد، فانصبت اليها في
حديد، وبعث من عينيه كالخاطف من صليد، ثم قال على رسل
يا مهيتشون، فالله يقول في كتابه المكنون، «إن الذين ينادونك من وراء
الحجرات أكثرهم لا يعقلون»، ألستم بناديب شامل، وتعلم للعا
لا تبدنوك فتسلمون، أم اللطأة بكم كادت تحوي، أم انتم قوم حر
أتقعدون عني مزجر الكلب، وتقفون مني موقف المضبب للضب

[illegible]

ابـراهيم ومعاصريهما مثلث لحن الـوداع لهذا الجنس القصصي القديم، اذا كان ذلك الانطباع قد تكوّن لدى دارسي النثر العربي، فان وجود مخطوطة لمقامات الخليلي، لم يكن يجف مـدادهـا بعد، تـؤكـد ان ذلك الجنس الأدبي، لم يمت، وأن الحوار حول بعض جوانبه يمكن أن يثار من جديد.

وفن المقامة في النثر العربي، فن وسط بين القصصي المكثف، والقصصي المطول، ويمثل النمط الأول فنـونـا مثل الحكم والأمثال والتـوقيعات، وقـد عـرفت على فترات متعـاقبة، وانتمى بعضهـا الى عصر الكتا... كالتـوقيعات، بينما انتمى البعض الآخر الى عصور المشافهة كما هو الشأن في الحكم والأمثال، ولكن التكثيف والايجاز، كـان هـو الطـابع المميز لهذه الفنـون القصصية، تسهيـلاً لحفظ النثـر الذي لا يمتلك خـواص الشعـر في التعلق بجـدران الـذاكرة في عصـور المشـافهة، واحترامـاً لهيبـة الحكـام وأولي الأمـر الـذين كـانت تصدر عنهم التوقيعات، وهم لا يميلون في كل العصـور إلى البسـط والايضـاح، وفي الطـرف الآخر، كـان يوجد فن القصص المطـول، فمثـلاً في الحكـايـات والمواعظ والملاحم، ويكاد يلفت النظر ترك هذا الفن لأدباء الشعب، أو أدباء العـامة، فلم تهتم العـربية بـالقصص الطويل على يد أدبـاء معـــــروفين، كما كـــــان الشأن مـع «هــومـيروس» في الأدب اليــونــاني، و«فيرجيل» في الأدب الــلاتيني، وانما ظل مؤلفو هذه القصص الطـويلة اما مجهولين كما هـو الشأن في ملاحم عنتره وأبي زيـد الهلالي، وألف ليلـة وليلـة أو منتمين الى طبقات الوعاظ والقصاصين، وكانوا كذلك شبـه مجهولين، أو الى طبقـات الـرحالـة والجغـرافيين ومـؤلفي كتب العجـائب والغـرائب والمسـالك والممالك، ولم يجر الاهتمام بدراسة آثار أولئك جميعاً في اطار تطور النص الأدبي.

المقامة إذن كـانت الغالب الوسط، بين كثافـة المثل، وترهل الحكـايـة، ولم تكن معروفة منذ بـداية الفن القصصي العربي، وانما عـرفت في النصف الثاني من القـرن الثالث الهجري وازدهرت في القرن الرابع، ولم تعد قضيـة نشأة المقـامات، وارتباطها بـابن دريد الأزدي، أو ابن دريد العماني كما كـان يسميه المؤرخ «المسعـودي»، لم تعـد هـذه القضيـة تحتـاج الى مـزيـد من المناقشة، فهي مثارة بين دارسي الأدب منذ القـرن الخـامس الهجـري، وقـد وردت الاشارة اليها في كتاب زهر الآداب للحصري

القيرواني المتوفى عام ٤٥٣ هـ ، عندما قال عند حديثه عن بديع الزمان الهمذاني : «ولما رأى أبا بكر محمد بن الحسين بن دريد الأزدي أغرب بأربعين حديثا ، وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره ، واستنتجها من معادن فكره ، وأبداها للأبصار والبصائر وأهداها للأفكار والضمائر .... عارضها بأربعمائة مقامة في الكدية تذوب ظرفاً وتقطر حسنا» .. ، وقد أشرنا في دراسة مفصلة أخرى الى العلاقة بين أحاديث ابن دريد ومقامات بديع الزمان .

أنظر كتابتا : «ابن دريد الأزدي» وتأثيره في الدرس والنص الأدبي ، الهيئة العامة للرياضة والأنشطة الشبابية - سلطنة عمان ١٩٩٢م) .

لكن الذي يمكن أن يثار حول التساؤل من جديد . هو مدى تأثير نمط الأدب القصصي عند عرب جنوب الجزيرة ، وابن دريد واحد منهم ، على نشأة وامتداد فن المقامة في الأدب العربي ، ومقاومة هذا الفن لعوامل الفناء ، حتى إن واحدا مثل الشيخ عبدالله الخليلي يواصل الكتابة على هذا النمط حتى العصر الحديث ؟

قد لا يكون من المصادفة أن يكون أول كتاب المقامات من عمان وأن يكون آخرهم من عمان كذلك ، وأن يمتد هذا الفن بين ابن دريد والشيخ عبدالله الخليلي ، ليشهد مقامات للغشري وابن رزيق والحارثي وغيرهم من الكتّاب الذين فقدت مقاماتهم أو ما تزال حبيسة المخطوطات .

ان ذلك التساؤل نفسه يمكن أن يمتد الى طبيعة الحوار الممتد والتأثير والتأثر المتبادل بين النتاج الأدبي في شمال الجزيرة العربية وجنوبها منذ أقدم العصور ، وهو نتاج كان يحمل مذاقاً متميزاً لكل طرف دون شك ، وإن كانت كثير من الملامح الخاصة ، قد ذابت في ملمح اللغة الأدبية المشتركة ، التي جرت كثير من التساؤلات حول مدى تطبيقها الصارم في العصر الجاهلي ، وليست قضايا الانتحال واثارتها منذ عصر ابن قتيبة وابن سلام الى عصر طه حسين الا جانباً من جوانب هذه القضية المتعددة الأطراف .

ان كثيراً من النقاش حول حوار أدب الجنوب والشمال في القديم دار حول الشعر ، ولكن النثر القصصي لم يحظ بقدر كاف من النقاش ، مع أن كثيراً من روايات النثر القصصي القديم قبل المقامة يرد إسنادها الى شخصيات من الجنوب ، فيجري الحديث عن ملك حمير أو عن قيل من أقيال اليمن أو عن مرثد الخير بن نيكف بن معد يكرب ، أو ذى جدن ، وهيثم بن مثوب بن ذي رعين ، أو ذى فائش الملك الحميري ، وغيرهم من أسماء أبطال الجنوب التي تعمر بها الروايات القصصية النثرية على وجه خاص .

إن تتبع هذه الروايات وتصنيفها التاريخي والفني ، يحتل مكانة وسطى بين كثافة الحكمة والمثل ، وترهل الحكاية الشعبية ، واذا كان عمر هذه المقامة أو نمطها في الأحاديث تمتد جذوره المروية الى أدب الجنوب من ناحية ، وتمتد بداياته الفنية الى واحد مثل ابن دريد من ناحية ثانية ، ويواصل امتداداته لدى كاتب معاصر من مثل الشيخ عبدالله الخليلي من ناحية ، دون انقطاع تقريباً على مر العصور في منطقة مثل عمان ، فلم لا يكون ذلك النمط القصصي واحدا من الخصائص الفنية القديمة للأدب العربي النثري في الجنوب ، ذابت في الخصائص المشتركة التي أرستها لغة القرآن الكريم ، وطبعت بها الأدب العربي بطابع مشترك ، وان ظلت الملامح الخاصة في اطار هذا الطابع المشترك ، تظهر بين الحين والحين ؟

تقودنا هذه القضايا التمهيدية الى مخطوطة المقامات ، التي كتبها بخطه الشيخ عبدالله بن علي الخليلي ، شيخ شعراء عمان المعاصرين والذي ولد في أوائل العقد الثالث من هذا القرن العشرين ، واشتهر بعطائه الشعري الغزير ، في دواوينه المتتالية : «وحي العبقرية» و «وحي النهى» و «على ركاب الجمهور» ، الى جانب قصائده المتفرقة الكثيرة ، ولكنه الى جانب ذلك يمتلك حصاداً نثرياً لم ينشر معظمه ، يتمثل في رواية ومجموعة القصص القصيرة ، وهذه المقامات التي نحن بصدد الوقوف أمامها .

وتتكون هذه المخطوطة من ست مقامات ، تغطي ثلاثاً وتسعين صفحة من القطع الكبير ، وتشير أربع من المقامات في عناوينها الى أسماء مدن عمانية ، وهي المقامة النزوية ، والمقامة الجعلانية والمقامة السمائلية ، والمقامة السمدية ، على حين تشير اثنتان أخريان الى موضوعين يطرحان للمعالجة وهما المقامة التساؤلية والمقامة اللغوية .

وتصطنع المقامات هنا الهيكل الفني المعهود في فن المقامة العربية القائم على وجود الراوي الموحد والبطل الموحد ، اللذين تلتقي من خلال وحدة الشخصية لديهما ، الموضوعات المتفرقة التي تحفل بها مجموعة من المقامات لمؤلف واحد ، وقد كان بديع الزمان الهمذاني هو أول من اهتدى الى شخصية الراوي الواحد ممثلاً في عيسى بن هشام ، والبطل الواحد ممثلاً في أبي الفتح السكندري وتبعه الجريري الذي جعل راويه الحارث بن همام وبطله أبا زيد السروجي ، وسار على هذه الطريقة كتاب المقامة من العمانيين فاختار سعيد بن راشد الغشري لمقاماته ، شخصية اليافث بن تمام راوياً ، وشخصية أبي عبيد الفلوجي الذي يقترب اسمه من أبي زيد السروجي بطلاً ، واختار ابن رزيق لمقاماته ، راوياً ، شخصية الوارث بن بسام الذي يروي مغامراته عن أبي جواب الضريك واختار البرواني لمقاماته هلال بن أياس راوياً .

وعلى هذا النمط جاء اختيار عبدالله الخليلي لراوية «ابو الصلت الشاري بن قحطان» ، ولبطله «فراهيد بن هود» ، ولكن اختيار الأسماء هنا لكل من الراوي والبطل ربما يحمل دلالة خاصة تستحق الوقوف قليلاً أمامها ، فكنية الراوي «ابو الصلت» تذكر باسم الصلت وهو اسم أثير في التراث العماني ، حمله أعلام من أمثال الصلت بن مالك الخروصي اليحمدي الامام الذي ازدهرت عمان في عهده في القرن الثالث الميلادي والفقيه الصلت بن خميس الخروصي المكنى بأبي المؤثر من فقهاء القرن الثالث .

أما اسم الراوي «الشاري» فهو إشارة واضحة الى الأئمة الشراة ولا شك أن اسم «قحطان» الذي يتوج الاسم هو إشارة الانتماء العرقي لعرب الجنوب ، فنحن إذن أمام راو يحتفظ من خلال اسمه بهذه الملامح الخاصة للبطل الجنوبي ، وهي تذكر بما كان قد صنعه ابن دريد في مقصورته الشهيرة حين رسم ملامح لبطل مقصورته تقودنا عند التأمل في النهاية الى التعرف على ملامح بطل جنوبي ، يفاخر بأطال قحطانيين قبله ركبوا الصعاب وحققوا الأمجاد حين يقول :

ان «أمرأ القيس» جرى الى مدى
فاعتاقه حمامه دون المدى
وخامرت نفس «أبي الجبر» الجوى
حتى حواه الحتف فيمن قد حوى
و«ابن الأشبح» القيل ساق نفسه
الى الردى حذار إشمات العدى
وأضرم «الوضاح» من دون التي
أملها سيف الحمام المفتضى
وقد سما «عمرو» الى أوتاره
فاحتط منها كل عالي المستمى

وهؤلاء جميعاً ، أبطال جنوبيون قحطانيون ، يفاخر ابن دريد قديما بأنهم نماذج يحتذى بها ، وينحت عبدالله الخليلي حديثاً اسم راويه «ابو الصلت الشاري بن قحطان» من معجمهم .

ولا يقل اسم البطل الذي اختاره الخليلي لمقاماته دلالة في هذا الاتجاه ، فاسمه «فراهيد بن هود» يذكر بفرعين من فروع المعرفة والهداية برز فيهما عرب الجنوب فمع ان الاسم الأول يذكر بفراهيد بن مالك بن فهم أحد أبناء الملك الأزدي المشهور ، وأحد قواد **جيوش المنتصرين** على الفرس ، فانه يذكر كذلك بالفراهيدي ، وهو لقب ينصرف عند الإطلاق الى الخليل بن أحمد شيخ علماء العربية ، على حين يذكر الاسم الثاني بجانب من ميراث النبوة يعتز به عرب الجنوب ، وكأن اجتماع الاسمين معاً في شخصية البطل مع حفظ التسلسل التاريخي بينهما ، يشير الى التقاء العلم والنبوة ، أو العقل والنقل ، في شخصية البطل التي تؤكد فكرة الخبرة والحكمة اليمانية القديمة .

إن هذا الاطار اللغوي لشخصية كل من الراوي والبطل تؤكده الملامح النفسية والجسدية التي يرسمها المؤلف لهما ، وتجعلهما يختلفان اختلافا جذريا عن نموذج أبطال «الشطار» والمغامرين أو أبطال «الكدية» وطلب النوال ، الذين دأبت المقامة العربية على رسمهم منذ شخصية أبي الفتح السكندري عند بديع الزمان ، إن البطل عند الخليلي يحمل ملامح يمتزج فيها الشعور الديني العميق بالتذوق الجمالي والأدبي العميق ، بل ان كثيراً من المقامات هنا ، تطور حواراً هدفه إثبات أن لا تعارض بين هذين اللونين من المشاعر ، ويقدم الخليلي في مفتتح المقامة النزوية صورة لملامح البطل حين يقول على لسان الراوي ابو الصلت الشاري بن قحطان :

«فلما وقفت منه على السارية الكبيرة لأصلي ركعتين تحية المسجد قبل الظهيرة ، لم أكد أنفتل من صلاتي وأكمل تحياتي ، حتى رأيت شيخاً عليه سمة الوقار ، وسمت الصالحين ، يعلوه الخشوع والانكسار لله رب العالمين ، وكأنما أمسك بيده اليمنى ناصية الجنة فتهلل وجهه نوراً يغشى الناس والجنّة ، وكأنما دفنت يده اليسرى والعياذ بالله في بؤرة النار ، فبكى وأبكى من حوله خوفاً من دار البوار ، وهو يهيب بالناس اليه ، ويجمعهم لديه في لسان زلق ، وصوت صهر لصق ، والناس اليه كالسيل الجارف ، والحلقة تجمع الجاهل والعارف» .

ولعل هذا النص يقدم الى جانب رسم ملامح البطل ، فكرة عن لغة المقامة وهي لغة كانت دائماً ذات طبيعة خاصة ، تختلف عن لغة الشعر من ناحية وعن لغة الأجناس النثرية الأخرى كالرسالة والمقالة والرواية من ناحية أخرى ، وبقدر ما كانت لغة المقامة ، التي تميل الى الغرابة ، سبباً لشهرتها وتوجيهها الى أهداف تعليمية في عصور كثيرة ، بقدر ما كانت سبباً في جفاف العناصر القصصية في المقامة وضمورها عصراً بعد عصر حتى أوشكت على الاختفاء ، والواقع أن لغة المقامة عند الخليلي كانت تعمد أحياناً الى استعراض المهارات اللغوية ، وحشد الكلمات الغريبة ، وخاصة في تلك المقامات التي تكون اللغة نفسها هدفاً لها ، كما حدث في المقامة الثالثة ، التي تحمل عنوان «المقامة اللغوية» حيث احتشدت الكلمات الغريبة المتتالية لدرجة اضطر معها المؤلف لأن يضع للصفحة الأولى من المقامة وحدها خمسة وأربعين هامشاً لتفسير الكلمات الغريبة وتبدأ هذه المقامة على النحو التالي :

«حدثني ابو الصلت الشاري بن قحطان ، قال خرجت من سمائل الى جرنان ، وكنت في كوكبة من الفرسان ، وكانت السكة نائبة ، والشكة واهية ، والريض خالية ، حتى لنكاد نزرد الردعة ، منحدرة لا يحس بها اللثغة ، حتى أشرفنا على واد بهور ، وكان الجن كنهور ، فما إن حططنا به الرحال ، أو كدنا ننيخ الجمال حتى نزلت علينا سماؤه ، وزلفت بنا صفواؤه ، فرأفنا القلص حثا فزأزأت بنا كالظيلم وطثاً» . ونحن في مقطع كهذا ، نجد أنفسنا مع لغة تاريخية ، ليس القص هدفها ولا القارىء العصري طرفها الآخر الذي يوجه اليه الخطاب ، وانما تتحول اللغة نفسها بطياتها التاريخية وتراكماتها في بطون الكتب والمعاجم ، الى مجال للحركة يكاد في بعض الأحيان أن يشكل دائرة خاصة محكمة الأطراف .

والمقامات الست التي بين أيدينا تتراوح لغتها بين هذين المستوين اللذين رأينا واحدا منهما في صدر المقامة النزوية ، ورأينا الآخر في صدر المقامة اللغوية ، كما يتم التراوح كذلك بين ملمحين فنيين آخرين هما السردية الخطابية ، والدرامية القصصية ، فعلى حين تجنح بعض المواقف الى صب المضامين التي يراد ايصالها من خلال خطبة مباشرة ، أو حديث يكاد يتوجه الى القارىء ، تعمد مواقف أخرى الى التخفيف من حدة السرد بالتركيز على لمسات في وصف الموقف ، والاقتراب من الوسائل القصصية ، على حساب الوسائل الخطابية كما جاء في المقامة النزوية ، عندما تقطع المقامة خطبة مسترسلة للراوي ، لكي تقول :

«وهنا صعق الخطيب ، ولم يكد يتكلم ، فوقفت انظر اليه ، والى الدموع من عينيه وكأنها السحاب المنهمر ، أو السيل المنحدر ، فبقى كذلك هنيهة والناس من حوله ينتحبون ، حتى أفاق وقال : «انا لله وإنا اليه راجعون» ثم عاد الى خطبته واستمر في القاء كلمته فقال :

وهذا اللون من المراوحة بين النزعة الخطابية ، والنزعة القصصية يكسر من فكرة الهدف التعليمي المباشر قليلاً ، ويجعل مفهوم الحدث القصصي الدرامي يجد سبيله الى التجسد بين الحين والآخر .

على أن هذا الحدث الدرامي في ذاته تتفاوت درجات التجسيد داخله بين تجسيد ذى طابع فردي يجعل الحدث عادة أقرب الى المجال القصصي ، وتجسيد ذى طابع جماعي ينمو بالحدث منحى خطابياً وتلك واحدة من الملامح التي تردد حولها فن المقامة العربية منذ بداياته ، وظلت نقاط القوة الفنية بـ زة في مقامات التجسيد الفردي ، التي تترك قارئها أو سامعها بعد الانتهاء منها وقد ترسّب في ذهنه نموذج بشري أكثر مما ترسبت مجموعة من الأسس المعنوية على النحو الذي يحدث في مقامات التجسيد الجماعي ، ولم يكن النجاح الكبير لمقامات بعينها مثل المقامة المضيرية لبديع الزمان ، الا من خلال التجسد الصارخ لشخصية الضيف المسكين الذي وقع ضحية مضيف ثرثار يصف له تفاصيل كل شيء في البيت والأثاث والخدم ، ويهمل تقديم الطعام والكف عن الكلام ، وعندما يهم بوصف المضيرية ، الطبق الذي يحلم به الضيف ، يولي الضيف الأدبار هارباً قبل أن يحطم الوصف رأسه ، وشخصية الاعرابي الساذج الغفل التي رسمتها المقامة البغدادية ، وتركته يقع فريسة لبغدادي متحضر ، قاده الى مطعم للشواء على أنه بيته ، وتركه بعد الطعام فريسة لصاحب المطعم القاسي ، شخصية اكسبت المقامة قيمتها من خلال التجسيد ذى الطابع الفردي ، وحققت من خلال ذلك ، ما لم تحققه مقامات بديع الزمان الأخرى ، ذات الطابع الجماعي في التجسيد . والواقع ان مقامات الخليلي تتراوح بين هذين النمطين

من التجسيد الفردي أو الجماعي ، فعندما يتم في أحد مواقف المقامة النزوية تجسيد مواقف السبق الحضاري للحضارة الاسلامية ، وتجسيد بطولات الرجال الذين شادوا هذه الحضارة من خلال مواقف بطولية يتم اللجوء إلى رسم المشهد الجماعي الملحمي ، اكثر من اللجوء الى رسم الموقف الفردي القصصي ، مثل قوله في أحد المواقف :

«عشقوا الموت في سبيل الله ، فألقت اليهم أزمتها الحياة ، ووالوا في الله كل من والاه ، وعادوا فيه كل من عاداه ، أقرب القريب اليهم ، من صدق ايمانه ، لو كان من قوم عدولهم ، وأبعد البعيد من ظهر لله عدوانه ، لو كانوا أباءهم أو اخوانهم أو عشيرتهم ، اذا انتصروا لا يعجبون ، واذا ملكوا لا يستعلون ، واذا حكموا لا يجورون ، واذا كان عليهم الحق لا يأنفون» .

من مظاهر المراوحة في مقامات الخليلي، الانتقال بين مظاهر الحياة القديمة ومظاهر الحياة الحديثة ، واذا كنا قد رأينا في النص الذي اقتبسناه من مقدمة «المقامة اللغوية» كوكبة الفرسان وهي تصعد من سمائل الى جرنان ، وأقصى ما تبلغ بها السرعة أن تكون كالظليم وطئاً ، أي كذكر النعام في سرعة ضربه الأرض بحوافره ، فان مشهداً مقابلاً للحياة المعاصرة تطالعنا به صدر «المقامة التساؤلية» حيث السيارة الفارهة والأنثى الجميلة الحاسرة ، التي ترد مجالس الرجال ، وتطرح السؤال تلو السؤال ، وترد حكايتها أيضاً على لسان نفس الراوي وتلتقي بنفس البطل ، مفتتح المقامة التساؤلية :

«أخبرني ابو الصلت الشاري بن قحطان ، قال خرجت مرة لبعض الشان ، وكنت على سيارة فخمة المظهر ، أنيقة المنظر ، متينة المخبر ، ان ركبتها قرت ، وان وطئتها فرت ، فكنت أجوب بها الطرقات ، لقضاء بعض الحاجات ، حتى انتهيت بطريقي ، أمام محل لصديقي ، فأوقفت هنالك رحلى لأذرع الطريق برجلي ، فبينما كنت أحاول اجتياز الطريق العام .... إذا بيد تقبض على كتفي من الخلف ، ونفحة يهيمن على الروح ما بها من العرف فنظرت فاذا فلقه قمر ، ونشقت فاذا نسمة سحر ، فبقيت ساعة لا أفهم خطابا ، ووقفت حائراً لا أحير جواباً ، حتى زالت الدهشة ، وعادت الهشة ، فقلت : ما الشان ، وهل أنت من بني الانسان ، أم من عباقرة الجان ... فقالت دعك من الفلسفة ، وهلم بنا الى رحاب المعرفة» .

إن هذا المدخل للمقامة التساؤلية مع ما فيه من تنوع مناخ الحياة الذي أشرنا اليه ، يقودنا الى مقامة تختلف بدورها عن المناخ السائد في مقامات الخليلي ، وهو مقام المدن العمانية التي تدور حولها المقامات الست ، ان المقامة التساؤلية تشغل بقضية المعرفة والمعرفة عند النساء خاصة ، وهي تقدم نموذج المرأة العالمة التي تتغلب على علماء الرجال بما تطرح من أسئلة فتثير حيرة واعجاباً بالقوة غير المتوقعة ، وغالباً ما يصحب ذلك جمال آسر أيضاً ، وهذا النموذج عرفه التراث الأدبي العربي وان كان في خارج المقامة ، عرفه القصص الشعبي ، وحفظت لنا حكايات الف ليلة وليلة قصة شهيرة من هذا النمط هي حكاية «تودد الجارية» التي صمدت في مجلس الرشيد لحوار طويل مع كوكبة من العلماء في مختلف التخصصات .

والخليلي يعيد الينا هذه الصورة في مقامته التساؤلية ، في الحوار بين الحسناء والشيخ ، فهي حينا تسأله عن رأيه في أبيات من الشعر وحيناً تسأله عن رأيه في شاعر تبدو لديه رقة القول ، وصرامة الفعل ، وكأنه بذلك يثير قضية رئيسية تشغل مقاماته ، وهي ما يمكن أن يسمى بأزمة الشاعر الفقيه ، الذي يعرف مواطن الجمال وبواعثه ، وطرائق التعبير عنه ، ويعرف كيف يذوب كلامه رقة في الغزل ، ولكنه يخشى ان يكون ذلك مما يؤخذ عليه عند عارفي مكانته الفقهية والدينية ، وفي هذا الاطار تسند أسئلة تحاول التفريق بين فتوى الشاعر وفتوى الفقيه ، وتسأل الحسناء الشيخ عن رأيه في قول الشاعر :

حجبوها وكيف تحجب شمس
شع في الخافضين منها ضياء

وعن رأيه فيمن يقول : ان الشاعر أشار الى السفور ، وحث المرأة على ارتكاب المحجور ومن يقول : انها الفصاحة والخيال ، والتغني بالحسن والجمال ، لا استهتار ولا فك عرى ، فماذا ترى .

والواقع ان كثرة هذه التساؤلات حول محور الشاعر الفقيه وارتباطها بأبيات وقصائد شعرية من نسج المؤلف تجعلنا نشم في هذه المقاطع روائح من السيرة الذاتية للمؤلف وهي روائح يزيدها المؤلف وضوحاً وتأكيداً حين يروي مقاطع أخرى في المقامة التساؤلية ، يتحدث فيها بضمير المتكلم المفرد عن مواقف حقيقية مر بها أو شهدها في اطار الحوار حول عدم التعارض بين تجنيح الخيال في التعبير الغزلي في الشعر وعفة السلوك يقول :

«وكثيرا ما يتخيل الشعراء أشياء فتجري على السنتهم بدون عناء فمن ذلك على سبيل المثال ، قول ابن النبيه في شبه هذا المجال :

زارت ففككت عرى جيبها
بالفم عن رمان كافور

فهل ترى أنها زارته ، ورامها ورامته ، أم هي الفصاحة وجودة الوصف والتأنق في البناء والرصف ؟ سئل الإمام الخليلي رحمه الله وكنت قاعداً عنده أترسم خطاه ، قال السائل : ما ترى إمامنا الجواد ، في صاحب السيف النقاد ، أعني الإمام الحضرمي ... ان هذا الامام الشاعر والبطل المغامر ، يتغزل في الحسان ... أتراه يعني أهل أم الحور وحاشاه عن التطرق الى المحجور ؟ فالتفت الامام اليّ متعرفاً ما لديّ وقال لهم : هذا هو الشاعر فاسألوه ، وما أتاكم منه فاقبلوه ، فقلت في الحال ، الامام الحضرمي تغزل في الجمال ، ولان الأنثى للرجل مطمح الغريزة جعلها المتغزل لغزله ركيزه ، ولم يرد امرأة بعينها ، والا فقد حمل نفسه على شينها .... فاستحسن الامام الجواب ، وهش له كل الأصحاب» .

انها جوانب إذن من التجربة الشخصية للمؤلف الشاعر ، ترد حينا على لسان الراوي ابي الصلت الشاري بن قحطان ، وحينا بضمير المتكلم المفرد على لسان المؤلف ، وتشف عنها في الحالات الشواغل الرئيسية للشاعر الفقيه من ناحية وللشاعر المولع باللغة المعايش لها عقوداً طويلة ، والذي لا يكاد يكف عن التقليب في امكانياتها الجمالية ، وهو ما تشف عنه على نحو خاص ، المقامة اللغوية، التي تقترب في بعض الأحيان ، من الولع الشديد بفكرة المحسنات البديعية والأغراق فيها ، حتى انه ليجمع في احدى القصائد التي ترويها المقامة.

ان مخطوطة مقامات الشيخ عبدالله بن علي الخليلي تثير كثيراً من القضايا الفنية المتصلة بالفن القصصي العربي منذ جذوره الأولى التي مضى عليها ما يزيد على ألف عام الى واقعه المعاصر المليء بالامكانيات والتنوعات ، التي يمكن أن تزداد من خلال البحث عن روافد تراثية تغني الجمال القصصي الذي أثبتت التجربة أنه زاد ضروري لعاشقي المتعة الأدبية في كل زمان ومكان ، وعلى اختلاف مستويات الثقافة والمعرفة .

نجيب محفوظ:

القدرية كموقف من الكون

ادوار الخراط

كتب «نجيب محفوظ» في سنة ١٩٣٩ أولى رواياته «عبث الأقدار» فهل كان من مجرد المصادفة أم من توفيق الحدس أن يطلق عليها هذا الاسم ، الذي يبدو لأول وهلة رومانتيا ساذجا في رومانتيته ، بل يبدو كأنه من عناوين تلك الروايات التي تعج بها أسواق التسلية والتلهى ، كروايات «ريدار هاجارد» الذي كان نجيب محفوظ عندئذ معجبا به ، يقرؤه بشغف ، ولعلك تلمس تأثيره واضحا في كتاباته الأولى ؟!

يخيل لي أن «عبث الأقدار» هو مقوم رئيسي من مقومات عالم «نجيب محفوظ» ، ومهما أجلت النظر في كتاباته طولا وعرضاً خلال السنين الطوال فلن يسعدني أن أفلت من اليقين بأن هذه القدرية من مميزات فنه وفكره ، ولعل القدرية أيضا من خصائص رؤيتنا الأصيلة نحن المصريين منذ أقدم عصور تاريخنا . لست أقطع في ذلك بشيء . ولست أفسر هذه القدرية في الوقت نفسه تفسيراً ضيقا يقصرها على الاستسلام للمصير استسلاما سلبيا خانعا ، فقد تكون شجاعة العمل ، والصبر عليه ، والكفاح الدؤوب ، بل قد تكون المغامرة ، وركوب المخاطر ، كلها واقعة في داخل إيمان - يتجاوزها كلها - بالقدر وبالقضاء المحتوم ، بأن «المكتوب على الجبين لا بد أن تراه العين» . وليس ذلك تناقضاً الا في الظاهر ، وهناك مواقف فلسفية تعرف مثل هذا التناقض بين اليأس الكوني وبين حرية الانسان في تخطيط مصيره ، بين القلق الوجودي وبين الاختيار .

ومهما يكن من الأمر ، فقد اتخذت المشكلة أوضح قوالبها وأكثرها عريا في رواية «نجيب محفوظ» الأولى ، وهي المشكلة التي ستصبح فيما بعد من أولى بؤرات اهتمامه ، وسوف تتصل عنده أوثق اتصال بمشكلة حرية الانسان في العمل ، ومصيره في العالم .

«عبث الأقدار» هي قصة ارتقاء «ددف رع» عرش مصر ، خلفا عظيما لسلف عظيم هو «خوفو» صاحبِ الهرم ، وهي أيضا قصة ارتقاء ابن وفيّ نموذجي من أبناء الطبقة الوسطى ، مدارج المجد حتى أسمى مراتبها - وهذه قصة أخرى لن يفتأ «نجيب محفوظ» يرددّها في كل أعماله على وجه التقريب ، بكل تنويعاتها — ولكنها فوق ذلك كله قصة القدر المضروب، النافذة كلمته ، أو بالأحرى قصة الحوار الذي يدور دائما بين الانسان إذ يتحدى الجبرية المفروضة عليه ، وهذه القوة العليا المطلقة الكلية التي تحدد في النهاية مسار حياته مهما تملص من قبضتها . حوار ينتهي دائما باخفاق الانسان واندحار بطولته ، ينتهي دائما بسيادة شيء ما أعلى من منطق الانسان وأقوى من كل جهوده :

«لقد اتفقت كلمة الحكمة المصرية التي لقنتها الأرباب للسلف .. بأن الحذر لا ينجى من القدر .. لو كان القدر كما تقولون لسخف معنى الخلق ، واندثرت حكمة الحياة وهانت كرامة الانسان ، وساوى الاجتهاد الاقتداء ، والعمل الكسل ، واليقظة النوم ، والقوة الضعف ، والثورة الخنوع ، كلا ... إن القدر اعتقاد فاسد لا يخلق بالأقوياء التسليم به» .

وعلى الرغم من هذا الاحتجاج القوي فمن العجيب أن تنتهي الرواية بنفاذ كلمة القدر . فهل يرى الكاتب ان معنى الخلق لسخيف ، وان حكمة الحياة لمندثرة ، وان كرامة الانسان هي حقا من الهوان بمكان ؟

والغريب أن مضي حكم القدر انما يتأتى ، في أولى روايات «نجيب محفوظ» ، عن طريق ضروب الكفاح الشريف والخلق الفاضل والشجاعة وحصافة العقل وفطنة القلب معا .

جاءت نبوءة ساحر بكلمة القدر أن «سيرتقى عرش مصر «ددف رع» وهو بعد طفل رضيع ، ومن ثم فلن يخلف «خوفو» على عرشه ابنه من صلبه ، وإذن فلينهض «خوفو» ليقضي على هذا الطفل الرضيع ، ان «ددف رع» يفلت من المصير ، ولكن ينتحر أبوه كاهن «رع» الكبير ، ويفتديه طفل آخر فيموت عوضا عنه ، وتهلك أمه في طريق الهرب . هذه الكوارث التي تحل دائما بالأبرياء في مجرى فاجعة منطلقة في مسارها لا تتمهل ، هي نغمة أخرى من النغمات الثقيلة التي لن تفتأ تتردد بأصدائها الموجعة طالما صحبنا هذا الكاتب القاسي في عالمه الرهيب . لكن قسوة الكاتب هي قسوة الأمانة والصدق بازاء رؤية لا تهاب المواجهة .

وتمضي الرواية حتى يعنو «خوفو» في النهاية لكلمة القدر ، ويموت ، على عظمته وحكمته واحاطته بأسباب السعادة كلها ، مقهوراً .

في هذه الرواية ، اذن ، نلتقي لأول مرة ، في اكثر القوالب عريا وبساطة بالكثير من المواقف والشخوص التي سوف نتعرف عليها مراراً فيما بعد . الموظف الطيب بملامحه المرسومة بعناية وتشخيص حريص ، كم مرة سوف نلقاه ، بين موظفي الحكومة الذين تغص بهم روايات «نجيب محفوظ» ، هذه الملامح الجسمانية والقسمات النفسية مرصودة في تسجيل دقيق ، مركزة في تقطير مكثف في واحد، أو موزعة على كثيرين ، لكنها هي لا تتغير ، كأنها من ظواهر الطبيعة في مصر ، والفتى الذي يحب الأميرة بنت الملك من أول نظرة ويخلصها الحب حتى النهاية ، ويخطبها لنفسه من مقام أبيها العالي ، ان قصة هذا الحب وهذه الخطبة سوف تلاحقنا في روايات «نجيب محفوظ» ، وقد اتخذت صورا شتى ولكن نمطها باق ثابت أبدا لا يحول — «بنامون» و «رادوبيس» في



«رادوبيس» ، «اسفينيس» و «امنريديس» في «كفاح طيبه» ، «محجوب عبدالدايم» في «القاهرة الجديدة» ، «رشدي» و «نوال» في «خان الخليلي» ، «كامل رؤبة» و «رباب جبر» في «السراب» ، «كمال وعايدة» في «قصر الشوق» ثم «عيسى وسلوى» في «السمان والخريف» بل ان خطبة «عباس الحلو» و «حميدة» في «زقاق المدق» قد لا تخلو من أصداء لهذا الموقف النمطي بعينه.

هل هي إحدى خصائص الطبقة الوسطى الصغيرة ، تطلعها الى التعلق بأذيال الطبقة التي تعلوها في مدارج السلم الاجتماعي ، هل هو شق من أشواق النفس الانسانية — تطلعها الى الارتقاء علوا في مدارج السلم الذي يصل بين الأرض والسماء ، كأنه سلم يعقوب في التوراة ؟ أيا كان الأمر فالغالب الأعم أن يسقط المتطلع الى أعلى ، وان تتدهور درجات السلم تحت قدميه .

وعلى الرغم من أن الروايات الفرعونية الثلاث تدور في مصر القديمة ، وعلى الرغم من احتفال الكاتب بأن يسوق التفاصيل، كعادته ، فلست أجد فيها روايات تاريخية بالمعنى الحقيقي ، هي روايات أفكار وأقضية وتحليلات ، وان اتخذت اطارها من التاريخ القديم . فهي لم تقلّب رائحة التاريخ المميزة ولا تبعث نكهته ومذاقه . لم تهتز الحياة بكثافتها في الأسماء التاريخية ، ولم يتح لنا أن نغوص في أعماق بصائرهم وعقائدهم ورؤيتهم للحياة .. والأرجح ان هناك حيوداً عن التزام الدقة ، كل الدقة ، في تصوير العادات والأدوات وأنماط السلوك وتصوير العقائد - بل في أسماء المدن والبلدان حيث يستخدم الكاتب في الغالب الأعم الأسماء اليونانية للبلاد في عصر لم تكن اليونان فيه قد عرفت عنها شيئا على الاطلاق — «هيراكيونبوليس» مثلا بدلا من «هاتنن نسوت» (أهناسيا) و «أمبوس» بدلا من «نوبيت» — ولكن الأسماء المصرية القديمة ترد أحيانا بدلا من الأسماء اليونانية في الوقت نفسه : «نخب» بدلاً من «ايلثيابوليس» (الكاب) .. وهكذا ..

تلك مسائل متروكة للباحثين التاريخيين وأضرابهم ولكن ذلك كله يهون ، بالطبع ، فإنني زعيم بأن هذه الروايات ليست بالروايات التاريخية ، وهي ليست على اليقين روايات رومانتية ، مهما أحب الكاتب أن يسميها بذلك ، بل هي في ظني الارهاصات الأولى للأبنية العقلية التي سوف يبنيها «نجيب محفوظ» ، والتجارب الأولى التي يتيح فيها لمقومات فكره الأساسية أن تتشكل خلقاً سويا .

سوف نلتقي بالقدر والمصادفة في «رادوبيس» ثانية الروايات الفرعونية كما نلتقي بها في كل رواياته على وجه التقريب :

«**مصادفة . ان هذه الكلمة .. مهضومة الحق ، يظن بها التخبط والعمى ومع هذا فهي المرجع الوحيد لأغلب السعادات وأجلّ الكوارث ، فلم يبق للآلهة الا القليل النادر من حادثات المنطق . كلا .. ان كل حادثة في هذا العالم لا شك موكلة بارادة رب من الأرباب ، ولا يجوز أن تخلق الآلهة الحادثات — جلت أو تفهت — عبثاً أو لهوا..**

- وما المصادفة ؟.. إنها قضاء مقنَّع !

- انها كالعاقل المتغبي» .

«رادوبيس» هي قصة هذه «المصادفة» أو هذا القضاء المقنّع الذي ربط مصير فرعون مصر العظيم «مرنرع الثاني» بالغانية «رادوبيس» ، وفقدانه العرش في سبيل هواه الجموح ، وهزيمته من جراء هذا الهوى ، في صراعه مع كهنة آمون . وتنتهي القصة بنهاية أخذنا منذ الآن نتعرف على ملامحها وننتظر ضربتها ، تنتهي بمقتل الملك ، وانتحار «رادوبيس» وقضاء «طاهو» القائد العظيم — على نفسه بالخيانة ثم بالفضيحة ثم الانتحار .

في «كفاح طيبة» ثالثة الروايات الفرعونية ، وأصلبها عودا وأحفلها بمشاهد الكفاح والحرب والتدبير المحكم لتحرير مصر ، والارادة النافذة الى هذا الغرض ، تلعب المصادفة أيضا دورها في التقاء «اسفينيس» — وهو «أحمس» مستخفيا تحت اسم تاجر ، متنكرا بزيه - و «أمنريديس» بنت ملك الرعاة الأعداء - وهي الأميرة التي علقها قلبه حتى النهاية - قصة الحب والهوى المنكوب في هذه الرواية ، وهي القصة العاطفية الوحيدة فيها ، يدور محورها حول مصادفة - انها قضاء مقنع ! — ثم تأتي الى خاتمة حزينة بالغة الأسى .

أما في «القاهرة الجديدة» فالقدر يلعب بيد جسور ، والمصادفة ضربة «قاصمة» . «محجوب عبدالدايم» ، البطل العدمي السافل بتجرده من كل أصول الخلق القويم في سبيل المصلحة ، والمصلحة الأنانية وحدها ، البطل الذي رسمه «نجيب محفوظ» بدقته «الباثولوجية» التي سنألفها فيما بعد — البطل المتحلل الذي رفع شعاراً واحدا يظلل حياته حتى الخاتمة الفاجعة المحتومة شعار «طظ» كل شيء «طظ» الا أنا ومتعتي وسعادتي ومجدي وثروتي - «محجوب عبدالدايم» قد جاء ليعقد قرانه على عشيقة «قاسم بك فهمي» وهو لا يعرفها ، يتزوجها حتى يغطي بزواجه الشائن على العلاقة الأثيمة التي تربط بينها والرجل الخطير ، ويتقاضى الثمن — وظيفة في الدرجة السادسة لها مستقبل باهر مضمون - فاذا هو يلتقي وجهاً لوجه «بإحسان شحاته» ، حبيبة صديقه القديم ، الضحية الأخرى في مجرى الكارثة ، والطرف الآخر من طرفي الفضيحة .

- «أما تستفيق» ؟

فنظر إليه بعينين ذاهلتين وتمتم قائلاً :

- اني أعجب لهذه المصادفة !

- كيف ترى هذه المصادفة ؟

- مصادفة سعيدة بلا جدال !

وجعل الاخشيدي يتكلم عن المصادفة متفلسفا .. وظن عم شحاته انه أحاط بالموضوع حين قال : ان المصادفة من صنع الله وبأمره سبحانه» .

وينعقد الزواج ، ويقول «محجوب» لشريكته :

- «تآلفت حياتنا بمعجزة ، وما كنت أحسب قبل اليوم أن المصادفة تلعب هذا الدور الخطير في حياة الانسان ، فما أحقها أن تسخر من منطقنا ومن سنن الوجود جميعاً» .

التكأة الواهية لا تكاد تستقيم على عودها : هناك دائما نافذة مفتوحة بالصدفة تفضي الى أبواب لا يمكن إغلاقها ، هناك زيارة في سبيل غرض ، هو أبعد الأغراض عن الحب والزواج ، تنتهي بالمصاهرة وتشابك أوثق الوشائج ، هذه النافذة المفتوحة نجدها في «خان الخليلي» ، في «زقاق المدق» ، في «السراب» — هذه الزيارات نجدها في «بداية ونهاية» وفي «قصر الشوق» . أما التقاء «نور» ، البغي القدّيسة ، و «سعيد مهران» اللص الضحية والرمز ، وقد كاد ينساها ، فمثال متميّز على مجرّد صدفة تبدأ مساراً من أخطر المسارات . ولعل «اللص والكلاب» ابعد أعمال نجيب محفوظ دلالة على القدرية ، في عالمه . فاللص يشتبك مصيره بمصير الغانية ، نتيجة لهذا اللقاء الذي جاء مصادفة ، ولكن الأمر الأخطر

هو المناخ السائد .

★★★

مواقف الحب ، والموت ، مواقف اللقاء والافتراق والسعادة ، الهزيمة أمام قوة أكبر من أية إرادة ، فالكارثة والتعرّف الى الجنس والغوص في أغواره ، كلها تتخذ قوالب يدعو بعضها البعض بأوجه الشبه والتساوق من رواية الى رواية ، ومن جانب الى جانب في هذا العالم الغريب .

إن الكوارث تنزل بالأبرياء ، الأخيار دائما مصابون ، هناك الشوكة الصلبة الدقيقة المغروزة في لحم كل فاكهة غضة . بذرة الخيبة في قلب الانتصار . قيم الخلق موضوعة دائما في الميزان ، وقياسها الى السعادة والمتعة والاستقرار قياس مهتز يميل بالشك والتردّد والحيرة ، فالفساد مثاب والخير منكور الحظ من الثواب . ولعل صدق الكاتب بازاء مشكلة الخير والفساد هذه ، هو القيمة الخلقية في عالمه ولعلّ صراحته وأمانته في مواجهتها هي التي تعصمنا من مغبة الإنكار التام والعدمية والكفر بكل قيمة خلقية .

ولعل هذه الصراحة المطلقة في مواجهة عالمه بكلّ ما فيه من شرّ وقبح هي التي أوهمت بحياد صانع هذا العالم الفني ، وبموضوعيّته ، وليس الأمر في ظني حيادا وموضوعية بقدر ما هو أمانة قاسية لا تتراجع امام الشائك والمنكر والمظلم المخوف .

★★★

على أن ثم ظاهرة أخرى تمتاز بها أعمال «نجيب محفوظ» الأولى ، حتى وصلت الى مراحلها الأخيرة ، ظاهرة الشمول الذي يسعى الى ان يمد أسبابه على كل شيء ، واتساع رقعة العمل الفني اتساعا شاسع المساحة عريض الجوانب ، وكثرة الشخوص والمواقف سواء كانت جليلة أو تافهة ، وتسلسلها في احتفاء شديد بالتفاصيل الصغيرة والتطورات الكبيرة سواء بسواء ، ومعالجتها كلها بنغمة واحدة سواء ، نبرة هادئة بعينها تتناول عملية ركوب ترام أو عملية إجهاض ، وتسرد شرب فنجان القهوة وحساب مصروف البيت او تبتعث مأساة حب مدمر أو انهياراً مدوياً لصروح حياة كاملة ، هذه النظرة الشاملة للكون بصغائره وجلائل أحداثه ، تأتي على نغمة واحدة لا صعود فيها ولا هبوط .

هذا التسطيح في العلاج ، مقرونا بالاتساع العريض في الرقعة الكلية للّوحة ، يكاد - وحده - يوحي بموقف الكون نفسه من الانسان في مواجهة محايدة صامتة لا تبالي ، ويكاد يشف ، بأسلوب البناء وحده ، عن موقف الكاتب نفسه من الكون ، ويقينه بأن العالم في الجوهر لا يبالي بالانسان ، تستوي عنده صغائر حياته وكبائرها . ومن ثم يتسلل الى عالم «نجيب محفوظ» هذا المناخ البارد العام الذي يخامر كل ركن فيه ، وما قد نراه أو نحسه خطيراً أو عميق الأثر يفقد وزنه على قدم المساواة مع التوافه واندراج الكل في نفس واحد متعادل النبرة ، أو تكتسب هذه التوافه ثقلاً في الوزن اذ تضارع الكوارث الكاوية والنكبات القاصمة والسعادات المحلقة والنشوات الثملة سواء بسواء في كفتي ميزان هذا العالم اللتين لا ترجح إحداهما الأخرى .

يرتبط ذلك بالأسلوب اللفظي الذي يتبناه «نجيب محفوظ» في تلك المرحلة ، فنحن نجده يقول :

«عندما بدأت الكتابة كنت أعلم انني أكتب بأسلوب أقرأ نعيه بقلم «فرجينيا وولف» ، ولكن التجربة التي أقدمها كانت في حاجة الى هذا الأسلوب . لقد اخترت الأسلوب الواقعي في هذا الوقت الذي كانت «فرجينيا وولف» تهاجم الأسلوب الواقعي وتدعو للأسلوب النفسي . والمعروف ان أوروبا كانت مكتظة بالواقعية لحد الاختناق . اما أنا فكنت متلهفا على الأسلوب الواقعي الذي لم نكن نعرفه حينذاك ، والأسلوب الكلاسيكي الذي كتبت به كان هو أحدث الأساليب وأشدها اغراء وتناسبا مع تجربتي وشخصي وزمني ، وأحسست انني لو كتبت بالأسلوب الحديث سأصبح مجرد مقلد» .

ولكن تقليب النظرة في أسلوب نجيب محفوظ - في هذه المرحلة - لا بد أن يدعو للتساؤل عن سر هذه الكثرة الكاثرة من القوالب القديمة المحفوظة ، الجاحظية تقريبا ، التي تتراص في كتاباته ، وقد كان بوسعه في ظني أن يتخفف منها أو أن يتفادى منها أصلاً ، ولكنه عن عمد أو عن غير عمد يترك هذه القوالب التي لا حياة فيها تقف جامدة في أحرج المواقف وأدعاها الى استخدام الأسلوب المتحرك النشط الحي .

لم أهتد في تفسير ذلك الا لشيء واحد أحسسته بمعاناتي ، هو ان لهذه القوالب من العبارات والألفاظ تأثيرا وظيفيا هو تأثير المخدّر والمسكّن ، استخدامها أجدى بكثير من الاستغناء عنها ، فهي لا تروع سواء بجدتها أو حيويتها ، أو بغيابها وبالفراغ الذي تحسّه عند افتقادها ، بل هي تسمح للذهن ان يمر عليها دون أن يتوقف ، كما يكون من شأنه أن يتوقف في الحالتين ، وما زال الذهن مشغولاً بالحدث الذي تشير اليه هذه القوالب ، وللخيال مطلق الحق في أن يستند الى هذه الإشارة الجامدة دون ان يهتز بها ، الحواس لا ترتجّ بأصالة العبارة ولا يبهرها رونق الجدة أو ضوء الكشف الجديد ، لكن الحواس أيضاً لا تستشعر فقدانا ولا يستلفتها الفراغ والنقص ، ويتاح عندئذ للصورة أن تستقر على هونها ، أن تثبت في الوجدان على مهل .. وبذلك نقبل دون معارضة أخطر الأمور وأيسرها ، وبذلك يسكن الكاتب من نفرتنا ويروض العقل على المطاوعة والتصديق .

ولكن الارهاصات بالأسلوب «الحديث» تفاجئنا عند «نجيب محفوظ» ، في أعماله اللاحقة .

وهو يسمي هذه المرحلة «بالواقعية الجديدة» : **«تستطيع ان تقول إنني في المرحلة الأخيرة أتبع الواقعية الجديدة، وهذه لا تحتاج إطلاقا لمميزات الواقعية التقليدية التي يقصد بها أن تكون صورة من الحياة .. الواقعية الجديدة تتجاوز التفاصيل والتشخيص الكامل ، وهذا ليس تطورا في الأسلوب .. بل تغيرا في المضمون . الواقعية التقليدية أساسها الحياة ، فأنت تصورها وتبين مجراها وتستخرج منها انجاهاتها وما قد تتضمنه من رسالات ، وتبدأ القصة فيها وتنتهي وهي تعتمد على الحياة والأحياء وملابساتهم بكل تفاصيلها ، أما في الواقعية الجديدة فالباعث على الكتابة أفكار وانفعالات معيّنة تتّجه الى الواقع لتجعله وسيلة للتعبير عنها».**

وايا كانت صحة التسمية التي يطلقها الكاتب الكبير على أعماله في مراحله الأخيرة ، وأيّا كانت صحة تحليله للواقعية التقليدية - فإنه قد أشار الى أهمّ ظواهرها على وجه التحقق - لكنني ما زلت أرى في «واقعيته التقليدية» ظاهرة فنية أخطر من مجرّد أن تكون «صورة للحياة» وأرى وراءها «أفكاراً ومعاني» هي أعمدة الهيكل منها ، وخلف تفاصيلها المتنوعة أنماطاً رئيسية وصوراً أولية ، ونماذج أسطورية أو قالبية تحكمها جميعا قدرية صارمة محتومة ومرسومة سلفا .

من الخبز الحافي إلى زمن الأخطاء

لوث جارثيا كاستنيون



لا يمكن الحديث عن الأدب العربي المعاصر ، وفن الرواية بالذات ، دون أن نشير إلى المكانة الخاصة التي يحتلّها الكاتب المغربي «محمد شكري» .

فهو واحد من الكتّاب العرب القلائل الذين لاقوا قبولا وترحيبا من القراء الأسبان (أبناء لغته الأصلية) منذ أواخر الستينات .

وقد ترجمت روايته «الخبز الحافي» الى الأسبانية ، وكانت لا تزال ممنوعة في أغلب البلاد العربية ، وقد ذهل جمهور القرّاء الأسبان من أسلوب شكري المتميزّ ، المتحرر من أي أقنعة جمالية أو أخلاقية يختبىء وراءها الكاتب في العادة ، إما بسبب الخوف أو الحياء .

فلم يخجل شكري وهو يكشف عما لاقاه من مهانة لانسانيّته في مراحل حياته المختلفة ، كطفل وصبيّ وشاب .

هذه المهانة التي هي نتيجة إهمال حكومات ومؤسسات سياسية واجتماعية كان «محمد شكري» واعيا بضرورة الكشف عن المآسي الانسانية التي تسببها .

إنها الحقيقة مهما كانت مُرّة .

ومُرة كانت روايته الأولى «الخبز الحافي» التي حازت الإعجاب لأن كاتبها لم يحتجب وراء أقنعة أو كذب ، فهو كاتب مبدع بأسلوبه الروائي السلس الذي عبرّ فيه وحكى عن حياته وحياة أسرته والمواطنين المغاربة (والأسبان) في شمال المغرب ، وشمال الجزائر ، فقد عاش «شكري» ، والأصح أن نقول : «تشرد» في «تطوان» ، و «طنجة» ، و «سبتة» و «مليلة» و «العرايش» ، و «وجدة» و«وهران» (في الجزائر) .

كتبت روايته «الخبز الحافي» في أواخر الستينات ، أمّا زمن الأخطاء الذي يعتبر الجزء الثاني المكمل لهذه السيرة الذاتية الروائية ، فقد صدر في المغرب في أواخر الثمانينات ، ولم يقابل بالرفض من الرقابة ، ربما لانه لم يكتب بنفس «الصّلف والفجاجة» ، كما الخبز الحافي ، وربما لأن« شكري» قد صار اسما معروفا في الدوائر الأدبية العربية والعالمية ، وربما لأن الرقابة في المغرب صارت أكثر مرونة لا تبالي بالكتابة عن شريحة المشردين في المجتمع طالما أنه لا يوجد هجوم مباشر على المؤسسات الرسمية .

«زمن الأخطاء» سيرة ذاتية ، تذكر للماضي يرتكز على «الراوية ـ الكاتب» حين كان في العشرين من عمره وقد قرر أن يتعلّم الكتابة والقراءة ، وهذا الشخص ـ الكاتب ـ لا يملك من متاع الدنيا سوى إرادة قوية يحاول الإعتماد عليها للخروج من إسار الفقر الذي عاش في ظله طوال حياته السابقة .

يأخذنا «شكري» بخطى بطيئة الى شبابه ، ثم يعود الى صباه ، ليعود مرة أخرى الى

شبابه ، يحكي تفاصيل طويلة مؤلمة عن حياته بين الفقر والبؤس ، الوساخة والحشرات ، بين الألم والمرض (أقل الأمراض هنا هو السل) حتى وباء البرص ، مرورا بالجنون والأمراض التناسلية التي أصابته ، فهو يحدثنا باستمرار عن علاقاته بالبغايا اللواتي يمارسن «مهنتهن» دون أية رعاية طبية .

فهن يعشن ، مثلهن مثل الرجال الذين يترددون عليهنّ ، حياة بؤس وقذارة ، يبعن أجسادهنّ مقابل نقود قليلة لهؤلاء الذين ليس لديهم الكثير .

يحكي «شكري» عن صباه وعن كرهه لأبيه ، هذا الأب الشاذ في عنفه الذي كان يمارسه ضدّ «شكري» وضد بقية أبنائه وزوجته .

يتذكر «شكري» باستمرار عودة أبيه ، ثملا ، الى الكوخ الذي كانت الأسرة تعيش فيه بعد أن يكون قد فقد كل نقوده التي كسبها في القمار ، فقد كان مدمنا لا يعرف كيف يتوقف عن اللعب ، وحين يكون ثملاً فإنه يخسر كل شيء .

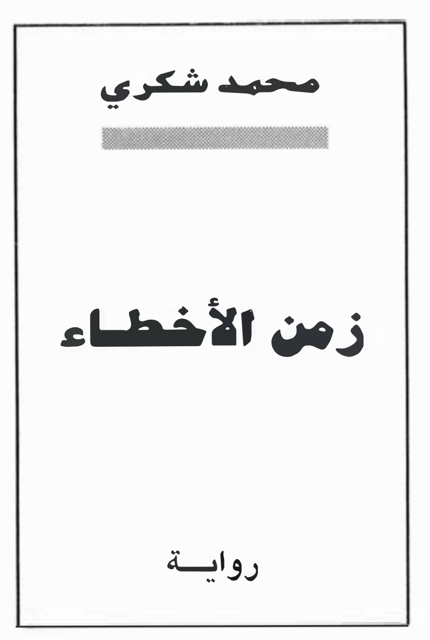
يعود الأب ثملا صائحا يوزع الشتائم في كل اتجاه ، فتستيقظ الزوجة صامتة لا تستطيع الرد عليه ، خوفا من الضرب والتعذيب الذي كانت آثاره تظهر على وجهها وجسدها .

وكره الأب لإبنه هنا أشبه باللعنة الاغريقية المستمرة ، فهو يكره ابنه ليس فقط في مرحلة صباه ، بل وحتى بعد أن استقل عنه وأصبح رجلا متعلما يعمل مدرسا في مدرسة حكومية ، فلا يفتأ الاب يلاحقه بالسخرية أمام أصدقائه وزملائه إن التقاه بينهم في حانة أو حتى في الطريق ، مردداً أمامهم أنه ابن عاجز لا يستطيع عمل شيء أو فهم شيء ، وكأنه لا يريد أن يعترف بهذا الأبن الذي تغلّب على البؤس وخرج من سطوته .

وعلى عكس مشاعر الأب ، كانت الأم التي تحس بالفخر بهذا الابن ، بل إنها تحس تجاهه بحب وعطف خاص ، ربما لانه كان الوحيد الذي شاركها أيام البؤس والذي كان يكلمها بلهجتها البدوية ، وليس باللهجة المغربية التي لا تحسن فهمها كما كان باقي أولادها يكلمونها ويعتبرونها جاهلة لا تفهم .

يحكي «شكري» أنه لم يعرف بالضبط عدد إخوته أو عدد الأطفال الذين ولدتهم





أمه ، فقد كان منهم من يموت قبل الولادة أو بعدها مباشرة ، وعندما غادر كوخ الأسرة لم يكن يعرف عدد إخوته ، حتى هذه الأم التي توفيت عام ١٩٨٤ هي نفسها لم تكن تعرف عدد الأطفال الذين وضعتهم .

ويكبر الصبي «شكري» دون أن يعرف القراءة أو الكتابة ، لكنه يسيطر على لغتين: العربية الدارجة والأسبانية التي تعلّمها في شوارع وحانات «سبتة» و «طنجة» عندما كان يلتقي بعشرات الأسبان ، الذين هربوا من أسبانيا بعد انتصار جيش «فرانكو» على الجيش الجمهوري .

كانت هناك مظاهر عديدة أسبانية الطابع : أسماء المطاعم وأماكن اللهو ، والمقاهي مثل «كافي سنترال» ، «كافيه دي لابلاتا» ، وهناك كان شكري الشاب يستمع الى الموسيقى الأسبانية وموسيقى أمريكا اللاتينية ، الى موسيقى أسماء كبيرة في هذه الفترة مثل : «لوتشو جاتيكا» أو «نات كين كول» ، «انطونيو ماتشين» ، حيث تعلم «شكري» الأسبانية في الشوارع من المتشردين والهاربين من انتقام فرانكو ، لا لسبب إلا لأنهم كانوا يعيشون في المناطق التي يسيطر عليها الجمهوريون .

ويعشق «شكري» مصارعة الثيران ، ومن خلال الملصقات على جدران المقاهي ، يكتشف الأسماء الكبيرة من أبطال هذا الفن ، وهو يحدثنا عن «تشيكويلو» وعن «الأخوة برالتا» وعن «الجايو» وهؤلاء جميعا معروفون عندنا نحن الأسبان - كمصارعين مشهورين هرّبت صورهم في حقائب الهاربين الى المغرب في هذه «الرحلة» .

إن رحلة الخلاص هذه لتذكرنا برحلة قديمة جرت في القرون الوسطى ، عندما طرد العرب من أسبانيا وذهبوا الى شمال أفريقيا بحثا عن الخلاص وهربا من انتقام ملوك أسبانيا الكاثولوكية ، ولكن في الرحلة الأخيرة ، لم يكن الهاربون عربا أو يهودا ، بل كانوا من الأسبان . فالحاكم الجديد ، «فرانكو» ، فرض نفسه كمخلص لأسبانيا من الشيوعيين والماسونيين والملاحدة ، كما كان يدعي ، وهي الصفات التي كان يطلقها على كل من يخالفه الرأي .

في سيرته نراه يحب الشراب : «الخيريت الأبيض» وهو نوع محبوب في جنوب أسبانيا ، كما نراه يتغزل بالنساء السمراوات ذوات العيون السود ، أما حبّه

للقراءة فقد وصل به الى حد «إلتهام» الكتب من كل نوع : عربية ، أسبانية ، أوروبية مترجمة : قرأ «رافييل ألبرتي» و «ماتشادو» و «بيثنتة الكسندرا» «جبران» و «شوقي» و «المنفلوطي» ، وإذ تصادفه صعوبات في فهم بعض النصوص العربية ، فانه يجد العون من خلال صداقته لشاب ضرير يساعده على فهم المعاني وصحة نطق الكلمات .

ويحكي عن أول لقاء مع الكاتب المغربي «محمد صبّاغ» الذي شجّعه على الاستمرار في الكتابة والقراءة .

وهكذا جاء اليوم الذي رأى فيه «شكري» واحدة من قصصه القصيرة منشورة في جريدة «العلم» ومن يومها وهو يحاول أن يبدو «محترما» ولا يرتاد الأماكن المشبوهة .

إن «شكري» الذي عاش حياة قاسية ومعذبة لم يفقد حسّه الانساني وتعاطفه مع كل هذا الجيش من المشرّدين واللصوص والضائعات : مثل تعاطفه مع هذا النموذج الانساني الذي يقدمه بحبه وعطف شديدين ، ويتمثل في «حبيبة» ابنة التاجر الغنيّ التي فرض أبوها عليها الزواج وهي في السابعة عشرة من عمرها ، من رجل عجوز لم يلبث أن طلقها بحجة أنها لا تنجب ، ثم يكون زواجها الثاني من شاب في مثل سنّها ، تنجب منه أربعة أولاد ، لكن زوجها الثاني أيضا يسيء معاملتها فيتم الطلاق ، الأمر الذي دفعها الى الجنون ، ويدخلها أهلها مستشفى الأمراض العقلية ، ويزورها «شكري» ويلاحظ أنهم لا يقدمون لها علاجا ، وانما مجرد أقراص مهدئة ومنومة ، وكأنه ، في تلك الأيام ، يرى ما سوف يحدث له شخصيا في المستقبل ، إذا دخل مستشفى للأمراض العقلية في «تطوان» ، وبعد أن خرجت حبيبته من المستشفى ، واستقرت في زواجها الثالث ، تموت وهي حامل في شهرها السادس بوباء الطاعون .

يعود «شكري» دائما الى فترة صباه ، ومنها يلتقط لحظة مأساوية لا ينساها هي لحظة موت أخيه الصغير «عبدالقادر» إثر فعل إجرامي عنيف قام به الأب .

كان «عبدالقادر» مريضا ، ولذلك فانه كان يبكي طوال اللّيل ، ولم يكن الأب الثمل العائد من الحانة يتحمل هذا البكاء ، فانقضّ على الطفل وكسر رقبته بيديه ، كما يتذكّر أيضا أباه في واحدة من نوبات غضبه وعنفه حين ضرب زوجته «أم شكري» بقدر فيه عسل يغلي وكانت تعدّ الحلوى لبيعها في السوق .

هذا الأب كان يقاتل مع «الجنرال فرانكو» ، وعندما عاد الى المغرب كان يجلس مع رفاقه من المرتزقة الذين شاركوا في الحرب الأهلية الأسبانية من نفس الموقع ، وكانوا يتحدثون عن ذكريات «شجاعتهم» و «مجدهم» و «بطولاتهم» في هذه الحرب ، مع أن معظمهم لم يكنوا يمارسون هذه الشجاعة الا ضد الضعفاء أمثال «شكري» وأمّه واخوته .

في «زمن الأخطاء» وتحت عنوان «روساريو» يحكي «شكري» عن «فرانكو» وتصرفاته القاسية ، لا فقط مع من يعتبرهم أعداءه ، بل ومن هم في زمرة الأصدقاء ، و «شكري» يقدم الدكتاتور الأسباني عبر وجهتي نظر السيدة «روساريو» وهي من محافظة «أستورياس» في شمال «أسبانيا» ، و «فرهين بريتو» المنحدر من نفس محافظة «فرانكو» والذي يتذكر اللحظات الصعبة بعد الحرب الأهلية عندما حكم على «أسبانيا» بالعزلة من قبل أوروبا ، و «فرمين» هذا يتكلم باحترام عن «بيرون» دكتاتور «الأرجنتين» والصديق الوحيد «لفرانكو» الى جانب «سالازار» دكتاتور البرتغال .

ويحكي «شكري» على لسان «فرمين» أيضا عن زيارة «بيرون» الى «أسبانيا» في زيارة رسمية تصحبه زوجته الشهيرة «إيفا» التي سحرت الأسبان ، وحتى «فرانكو» الذي لم يكن يهتم بأي إمرأة ، و «شكري» يقدم لنا هذه الأجواء التاريخية وهذه الشخصيات التي تعكس عبق التاريخ .

ويتذكر «شكري» أيضا دخول «أسبانيا» حلف شمال الاطلنطي عام ١٩٥٥ بعد السماح بإقامة قواعد عسكرية أمريكية في انحاء مختلفة من أسبانيا ، كما يتذكّر الأخبار الهامة التي كانت تنشر في الصحف والمجلات الأسبانية عن بطولة «فرانكو» في صيد السمك والخنزير البري وصوره التي كانت تنشرها الصحف وتحت أقدامه خنزير بريّ ضخم .

هكذا يتذكّر «شكري» من خلال شخصية «بريتو» الفاشستي هذه الصورة ، لكنّه أيضا يقدّم صورة أسبانيا الأخرى : صورة المنفيّين الأسبان . ويتكلم عن «بيكاسو» ، واغتيال «لوركا» ، و «ميجل إرناندت» الذي مات في سجنه، وتذكر قصيدته المشهورة «مرق البصل» وفيها يتحدث عن جوع طفله وينصح امرأته أن تعطي للطفل مرق البصل .

شكري إذن لا يعرف تاريخ «اسبانيا» السياسي فقط ، بل وتاريخها الاجتماعي ، فهو يتكلم من خلال شخصيات أسبانية أخرى عن موت «خوسوليتو» و «مانوليتي» وهما من أشهر مصارعي الثيران الذين ماتوا داخل حلبة المصارعة .

كل هذه الشخصيات تمتزج بحياة «شكري» كمدرس في مدينة «تطوان» وهو يقيم في فندق «ريال» وصاحبة الفندق أسبانية أخرى إسمها «خوسوفينا» ، ومن «تطوان» يرجع «شكري» الى «طنجة» المدينة التي عاش فيها وهو صبي وشاب ، وهو يقارن بين صورة «طنجة القديمة و«طنجة» الحديثة . إنه يبكي على الأطلال ، فقد اختفت كل بيوت البغاء ، كما اختفى كل من عرفهم من قبل ، ويجد إحدى من أحبهن «من المشردّات» حبّا عذريا وقد عملت راقصة في ناد ليلي .

ويحلل «شكري» مصير أولئك النسوة المشردات حين يفقدن الجمال والشباب ، كما يفقدن الأسنان والشعر ويعملن كخادمات في المراحيض ، بينما الفرصة سانحة أمام من يتمتعن بالجمال والشباب للسفر الى أوروبا ، كما يرقب حياة فريق آخر من بنات الهوى اللواتي يعشن على الطبقة الجديدة ، فهن أكثر تحررا في الملابس والسلوك ، وعلى درجة من اليسر المادي ويترددن على الفنادق و«الكازينوهات» الفخمة التي ظهرت حديثا .

ومن تجربته في المصحة النفسية يكتب شكري عما يدور في هذه المستشفيات من مآس ، ويصف عراك المرّضات فيما بينهنّ أمام عيون المرضى المندهشة ، وحين يخرج من المستشفى بعد أربعة أشهر ، ويعود للحياة ، يجد الماضي وقد تلاشى شيئا فشيئا ليسمح للحاضر ان يحتل مكانه . ونجدنا أمام «شكري» وهو كهل في الخمسين من العمر ، هارب من الحب والعاطفة ، يعتبر الحب أو الشغف سببا لكل المصائب في حياة الانسان ، ولكنه لا يزال يشتاق للجنس اللطيف ، ومن هذا الجنس اللطيف يختار ذلك النوع البعيد عن الأنثوية الصارخة ، وظل حب «شكري»

لثلاثة أشياء : الكتب ، والجنس اللطيف ، والشراب .

لكنه يجد في الكتاب صديقه الدائم ، وهو يكتب ويكتب كثيرا في اي مكان يتواجد فيه ، في البارات ، أو المطاعم ، أو المقاهي ، مكانه الدائم وينقل على قصاصات من الورق تلك الجمل التي تعجبه من «بودلير» و «رامبو» وعظماء الأدباء الذين أحبهم .

وتحت عنوان «موت الأم» الجزء الأخير من الكتاب يقطع «شكري» الرباط الحميم مع الماضي ، فهو يرجع الى «سبتة» بعد غياب عشر سنوات ، لحضور زفاف اخته حيث تفرض التقاليد على شقيق العروس ان يحملها الى بيت زوجها .

وفي فجر أحد الأيام ، يستيقظ «شكري» على دق عنيف على الباب ليجد زوج أخته يزف له خبر وفاة أمه بعد نزيف استمر عدة أسابيع ، ويعرف «شكري» أن امه كانت تلح في طلب رؤيته لكن الرسالة لم تصل اليه الا بعد موتها .

وها هو الآن في طريقه الى «سبته» يستعيد الماضي : يتذكر أمه وهي تغني له الأغاني البدوية ، وفي نفس الوقت يسمع صوت صهره يحدثه عن المقبرة التي اشتروها في «سبتة» ، ويتذكر أخاه «عبدالقادر» المدفون في مقابر «سبته» تحت تلال الرمال في بقعة صارت مجهولة لا يعرف مكانها بالضبط .

ويحضة «شكري» طقوس دفن أمه ، ويحكي بمرارة وألم كيف ان الحفارين أخرجوا الجثمان عدة مرات لان الحفرة لم تكن تتسع له . وكأن التراب يرفض استقبال أمه كما رفضتها الحياة .

بعد الدفن يعود الجميع للبيت ، ويجلسون أمام مائدة الطعام حيث يأكلون بشراهة ، وبصورة استفزازية يتكلمون عن الميراث ، ويتشاجرون حول بيع بيت العائلة الذي قرّروا التخلص منه على الرغم من أن الأم كانت تصر على الاحتفاظ به مهما كانت الظروف .

ويحس «شكري» بالقرف أمام طمع أفراد الأسرة ، فيهرب من «سبتة» الى ليل «طنجة» ، وفي اليوم التالي يستيقظ وهو لا يستطيع تذكر كيف وصل الى بيته . لقد نام مغيبا واستيقظ ليجد فردة حذائه مليئة بالبول ، والأخرى بالشراب .

انه ليمكننا القول أن كتاب «زمن الأخطاء» هو تصوير لرحلة الحياة ورحلة الموت ، مثل كل كتب «شكري» ، ولكننا نجده وعلى الرغم من قسوة الحياة التي عاشها الا أنه دائما يظل عاشقا للحياة ، مقبلاً عليها ، لا أهمية للموت بالنسبة له رغم حتميته .

ان عشق الحياة مزروع في روح «شكري» ، وهو يبدو واحدا من زمرة الفنانين والكتاب الذين كانوا دائمي البحث عن جوهر الحياة ، مهما قادهم هذا البحث الى العزلة او الجنون .

إن أسلوب «شكري» واضح وبسيط : أسلوب رجل لا يخاف الكلمات ولا يخجل منها ، إن عواطفه تبدو جلية بلا مجاملات ، ان الكتابة عنده فعل عضوي كما ينبغي ان تكون الكتابة الحسية ، ومن خلالها يمارس «نميمة» جارحة ضد نفسه وضد الآخرين .

ورغم الفرق الزمني بين «الخبز الحافي» و «زمن الأخطاء» (ثلاثون عاما تقريبا) فإن «شكري» يحتفظ بنفس الأسلوب بما فيه من شجاعة وإلهام وإبداع .

والفرق بين «زمن الأخطاء» و الكتاب السابق له أن «الخبز الحافي» لا يقدم «شكري» الا في مرحلة صباه ، بينما في «زمن الأخطاء» يحتل شبابه مكانة أكبر ، عندما كان مدرسا يعيش في أوساط بنات الليل ، لكننا نجد اهتمامات اخرى وقد طغت على هذه الحياة ، كالقراءة والشراب ، وتبدأ الصداقة والزمالة تزحف لتحتل مكان الجنس ، كما لو أنه لا يستطيع إقامة علاقة كاملة مع الجنس الآخر ، ويبدو أنه بدأ يعي حجم القمع الذي يراه واقعا على البشر ، ولم يستطع هو الآخر ممارسة هذا القمع على البغايا .

إن «شكري» كانسان وروائي يحتل مكانة متميزة على خريطة الكتابة العربية ، وميزة شكري هي الشجاعة ، شجاعة الكشف والفضح .



على الرغم من أن البنيويين من كل الاتجاهات، سوف يؤكدون على أن القراءة نشاط مبنين، وضرورة لدراسة السيرورة التي يتم بها انتاج المعنى، فان الكثيرين، سوف يقومون بمعارضة المنظور البنيوي الذي قدمناه. وقد يرغبون، على الأخص، في التصدي لفكرة دراسة القراءة كسيرورة تحكمها القواعد، أو كتعبير عن لون من «الكفاءة الأدبية». وربما بدا البرنامج الذي قدمته بالنسبة للمنظرين من جماعة «تل كل» اخصاء أيدولوجيا لكل ما كان حيويا وردبكاليا في البنيوية: محاولة جعلها منهجاً تحليلياً لدراسة ووصف الوضع الراهن عوضاً عن كونها قوة نشطة تحرر الممارسات السيميوطيقية من الأيدولوجيا المقيدة لحركتها. ويمكن ان تصاغ حججهم على الوجه التالي:

جماعة "تل كل" وما بعد البنيوية

جوناثان كلر

هذه لعنة
تقودنا نحو الارتداد المتواصل
ونحن مجبرون دائماً على ابتكار آخر،
وهذا الجهد المضني، عقاب
وحشي
بودلير

«ان المظهر الذي قمت باستدعائه من نظرية «تشومسكي» في وصفك للبنيوية، هو ما نرفضه على وجه التحديد. ان مفهومه عن «الكفاءة اللغوية» واستخدامه «لحدوس المتحدثين من أهل اللغة» تجعل من الذات الفردية مرجعاً ومصدرا للمعنى، ومركزاً للخلق، وتمنح مكانة متميزة لمجموعة من القواعد التي تحكم الجمل التي يراها ذات صياغة جيدة. ان مفهوم الكفاءة الأدبية، هو طريقة لمنح الأولوية لأعراف عشوائية خاصة، واستبعاد على الخروقات المنتجة الحقيقية من مملكة اللغة».

ومن غير المحتمل، بناء على ذلك، ان نقبل بفكرة الكفاءة الأدبية التي يمكن أن تكون أكثر وصفية وقمعاً. ان الأيدولوجيا الخاصة بثقافتنا، تكرس لطريقة خاصة في قراءة الأدب. وعوضاً عن تحديها ومجابهتها، تجعل منها مطلقاً، وتحولها الى نظام من القواعد والعمليات التي تتعامل معها بوصفها معايير للمعقولية Rationality، والمقبولية Acceptability.

صحيح أن البنيوية في مراحلها الأولى، قامت بتصور امكان قيام «نظام أدبي يتيح وصفاً بنيوياً لكل نص من النصوص». سوى أنه ينظر الى هذا النظام الأدبي، وهو المقترح الوحيد الذي يسوغ الحديث عن الكفاءة الأدبية، بوصفه خطأ. ان النصوص، يمكن قراءتها بطرق شتى. وكل نص يضم في ذاته امكانية مجموعة هائلة ولا نهائية من البنى، وتمييز هذه البنى، بارساء مجموعة من القواعد التي تولدها، يمثل حركة وصفية وايدولوجية سمجة، وسوف تبدو المسألة رفضاً وتعاليا على «نوع البويطيقا التي يقترحها «بارت» في «النقد والحقيقة Critqvc Et Verite»، والتي ترتكز على تحليل معقولية الأعمال والمنطق الذي يتم به انتاج المعاني المقبولة، لمصلحة مقاربة اكثر انفتاحاً، تركز على الحركة المبدعة لكل من الكاتب والقارىء، ويلاحظ بارت في معرض حديثه عن التبدل الذي طرأ على البنيوية، والذي يتجاوب مع عمله في الانتقال من «مقدمة في التحليل البنيوي للسرد»(٢) (١٩٦٦) إلى «S/Z» (١٩٧٠):

«لقد كنت أتوخى في النص السابق بنية عامة تستمد منها

تحليلاتك لنصوص ممكنة ، أما في S/Z ، فقد قمت بقلب هذا المنظور : لقد رفضت فكرة نموذج متعال على عدة نصوص (ومن ثم ، نموذج يتعالى على كل النصوص) لكي أفترض بأن كل نص ، له نموذجه الخاص . أو بعبارة أخرى ، ضرورة التعامل مع كل نص طبقاً لاختلافه ، و كلمة «اختلاف» هنا ، هي على وجه الدقة ، بالمعنى الذي كان يقصده «نيتشة» ، أو «دريدا» . أو . بصياغة أخرى ، النص المحترق دوماً وباستمرار بالشفرات . ولكنه ليس لشفرة واحدة (الشفرة السردية مثلا) . إنه ليس كلام Parole اللغة Langug السردية.

وتلك محاجة غريبة ، لأنها ، وقد اتكأت على اختلاف في المصطلح ، تشبه الى حد بعيد ، الهجوم الذي شنه انصار المعسكر التقليدي على البنيوية . ويفعل المعترضون على فكرة البويطيقا ، نفس الشيء ، بدعوى فرادة كل عمل أدبي ، والفقر النقدي الذي يتمخض عن التفكير فيه بوصفه مثالا للنظام الأدبي : ان تنوع القراء والأعمال ، وامكانيات التجديد الأدبي ، تمنعنا من أن نضم في نظرية واحدة ، أشكال الأدب والمعاني التي يمكن أن تولدها ، ولا يوجد علم يمكن ان يحيط «بمشروطيات» العبقرية الخلاقة .

ولا يختلف هذا كثيرا عن اقتراح «بارت» بأن كل نص هو نموذجه الخاص ، نظام في حد ذاته ، وبأن النص لا يضم بنية وحيدة ، يخصصها له النظام الأدبي ، كما لا يضم معنى مشفراً ، تمكننا معرفة الشفرات الأدبية من فضة ، ان على القراءة أن ترتكز على الاختلافات بين النصوص ، وعلاقات القرب ، والبعد ، والاستشهاد ، والرفض ، والمفارقة الساخرة ، والمحاكاة الهزلية ، وهي علاقات لا نهائية ، وتعمل على ارجاء أي معنى نهائي .

وتبدو حجة بارت برغم ذلك غامضة من أساسها . انه لا يبقى فقط على فكرة الشفرة ، التي تقتضي معرفة جمعية ، ومعايير مشتركة ، وانما يصل بالفكرة الى مداها في «S/Z» . إن الشفرات تشير الى كل ما تم كتابته ، وقراءته ، ومشاهدته ، وفعله ، إن النص يتم اختراقه بفعل الشفرات دون توقف . وهي مصدر معاينة . وربما خلا النص من بنية يردها اليه نحو السرد ، ويعزى ذلك الى أن عمليات القراءة ، تمكنه من ان ينبني بطرق شتى . ان تعدد معاني النص ، لا ترجع الى كونه يضم بذاته معنى ، وإنما لأنه يشرك القارىء في سيرورة إنتاج المعنى طبقاً لمجموعة من الاجراءات المناسبة . ان رفض مفهوم النظام System على أساس أن الشفرات التأويلية التي تمكننا من قراءة النص تنتج تعددا في المعاني ، يعد تناقضاً غريباً ، لأن حقيقة امكان وجود تنوع في المعاني والبنى ، هو أقوى دليل على تعقد وأهمية ممارسة القراءة . فاذا افترضنا احتواء كل نص على معنى مفرد . فلربما غدا بالامكان اثبات أن هذا المعنى كان ماثلاً فيه ، وبأنه لا يرتكز على نظام عام . الا أن حقيقة وجود مجموعة مفتوحة من المعاني الممكنة ، يشير الى أننا نتعامل مع سيرورات تأويلية ذات طاقة هائلة تستلزم الدراسة . ويغدو من الصعب تجنب الاستنتاج بأن نظريات مجموعة «تل كل» والحجج التي يمكن ايرادها في مواجهة أفكار النظام الأدبي والكفاءة الأدبية ، تفترض ، في الحقيقة ، تلك الأفكار نفسها التي يزعمون رفضها .

وعلينا ، لكي نبرهن على صحة هذا الأمر ، واثبات استحالة تجاوز نمط البنيوية ، أن ندرس بشيء من التفصيل ، محاولات «تل كل» عن التعالي على الذات Self - Transcendence وربما كانت المحاولة التي قام بها «جاك دريدا» في «الكتابة والاختلاف» هي أفضل المحاولات التي بذلت لشرح أسباب محاولة تجاوز البنيوية حيث يقول :

«إن فكرة البنية ، بداية ، ذات طابع غائي بالنسبة لدراسة الأدب : ان البنية يتم حسمها بغائية ما . ويمكن التعرف عليها كهيئة Configuration تسهم في هذه الغاية .

كيف يتسنى لنا ادراك كلية منظمة ، الا ان نبدأ بغايتها ، أو مرماها «٣» ؟ ولن يتسنى لنا اكتشاف بنية العمل ، بغير افتراض «علة غائية» متعالية ، أو مطلقة ، ذلك أن البنية ، هي ذلك الشيء الذي يمكّن الغاية من التواجد داخل العمل . ان المحلل يقوم بمهمة عرض العمل كهيئة فضائية تشير الى الزمن الماضي والمستقبل باتجاه غاية واحدة ، حاضرة على الدوام :

ويمكن التسليم بسهولة باننا نعثر هنا على ميتافيزيقا البنيوية أو أي اجراء بنيوي . أن القراءة البنيوية على وجه الخصوص ، برغم حدوثها في الزمان ، تفترض مسبقاً ، وتتوجه الى تزامن Simultaneity الكتاب كما يدركه الاله «٤» .

وتحكم دراسة البنية طبقا لهذا المعنى «حركة تمنحها مركزاً ، وتحيلها الى لحظة «حضور» ، أو أصل محدد ، ويقوم هذا المركز بتأسيس وتنظيم البنية ، مجيزا بعض تآلفات العناصر ، ومستبعداً بعضها الآخر : «ويقوم المركز باغلاق اللعب الذي يقوم بتدشينه وابرازه الى حيز الممكن ... ان مفهوم البنية المركزية ، هو في واقع الأمر ، مفهوم لعب محدد ، أو مؤسس» ، ويمكن القول بأن هذا الانغلاق ، يدل على حضور نوع من الأيدولوجيا .

وتوضيح هذه الفكرة ، ليس بالمسألة الصعبة . اننا عندما نتحدث عن بنية عمل أدبي . فاننا نفعل ذلك من نقطة تمايز ما : اننا نبدأ بأفكار عن المعنى ، أو الفعاليات المتعلقة باحدى القصائد ، ونحاول التعرف على البنى المسؤولة عن هذه الفاعليات .

ويتم رفض الهيئات أو الأنماط الممكنة التي لا تسهم في هذه البنية باعتبارها غير موثوق بها . أي أن فهماً حدسيا للقصيد[٥] يعمل كـ «مركز» يحكم لعبة الأشكال . انه بمثابة نقطة ابتداء ـ الشيء الذي يمكننا من التعرف على البنى ـ ومبدأ للتحديد معاً . واضفاء هذه المكانة المتميزة على مبدأ من المبادىء ، وجعله محركا أول لا يتحرك هو بذاته ، يمثل خطوة ايدولوجية معتمدة . ان مفاهيم معنى القصيدة أو فاعلياتها ، يتم تحديدها بفعل الحقائق الممكنة لتاريخ القراء ، وعبر بعض المفاهيم النقدية والأيدولوجية الرائجة للعصر .

لماذا يتاح لهذه المنتجات الثقافية الخاصة ـ ما تم تلقينه للقراء عن الأدب ـ ان تظل خارج لعبة البنية ، محددة لها ، وغير متحددة بها بدورها ؟ ولا حداث أية فعالية مفترضة ، فان النقطة المثبتة لتحليلنا ، لا يمكن الا ان تبدو كحركة دوجمانية ووصفية تعكس رغبة في الحقائق المطلقة والمعاني المتعالية .

لقد غدت مكانة هذه المراكز موضع تساؤل حاد ، «في نفس اللحظة التي شرعت فيها النظرية في دراسة الطبيعة المبنينة للبنى» على حد قول «جاك دريدا»«٥» لقد غدت فكرة النظام المخلخل المركز جذابة على ما يبدو . الا يمكننا تبديل وازاحة المركز عند التصدّي لتحليل النظام ذاته ؟ الا يمكن ان تشتمل حركة التحليل على نقد لذلك المركز الذي قام باقصائها عن القيام بدور المسلمة التي لم يقم عليها الدليل ، برغم احتياجنا مع ذلك الى منطلق ؟ وهكذا أصبحت البنيوية أو السيميوطيقا تعرف بوصفها نشاطا تكمن قيمته في الشره الذي يقوم به هذا النشاط في تمحيص مسلماته :

لا يمكن ان تتطور السيميوطيقا الا بوصفها نقداً للسيميوطيقا ... ويظل البحث في السيميوطيقا استقصاء لا يقوم باكتشاف شيء في نهاية بحثه سوى حركاته

الأيدولوجية الخاصة ، لكي يقوم بادراكها ، وانكارها ، والشروع من جديد(٦) .

وعلى الرغم من عدم وضوح الكيفية التي يمكن أن يؤثر بها برنامج «كرستيفا» على تحليل سيميولوجي فعلي ، فان بمقدورنا على الأقل ان نتخيل الكيفية التي يمكن بها معاملة اللغة بوصفها نظاما مخلخل المركز . لقد اتخذت اللسانيات من بعض الاستخدامات العادية للغة ، منطلقاً لها :

التعبير عن المقاصد التواصليه الحاسمة ، بعبارات ذات صياغة نحوية جديدة ، ولقد جرى التفكير في اللغة من ثم ، كما يقول «دريدا» ، داخل ميتا فيزيقا اللوجس ، التي تمنح أولوية للمدلول ، وتنظر للدال بوصفه تدويناً Notation يتم العبور عليه لبلوغ الفكرة ، وتم تنحية الطرق الخاصة التي ينتج بها الأدب المعنى ، بوصفها تقنيات للدلالة الحافة (الايحاء) Connotation . وقد يجادل البنيوي قائلاً ، انه عند تأمل هذه التقنيات ، نجد رتلا من الحالات التي لا يصرح فيها الدال بمدلول ، وانما يتخطاه مقدماً ذاته كفائض يولد لعباً للتدليل . وعلينا لكي ندرك هذا التخطي جدياً ، أن ننظر للاستخدامات العادية للغة كـ «مركز» وما ان يتم لنا القبض على الظواهر التي يستبعدها هذا المركز ، حتى يتعين علينا ازاحته عن دوره بوصفه مؤسساً وحاكماً للبنية اللسانية ، ويمكن انجاز هذا ، بتبني نظرية سوسير حول الطبيعة التمييزية Diacritical للمعنى ، واعتقاده بأنه داخل المنظومة اللسانية «توجد فقط اختلافات بدون مفردات ايجابية» فاذا كان المعنى وظيفة من العلاقات التفاضلية ، فان كل عنصر يحيلنا بالتالي الى عناصر أخرى تختلف عنه ، وتضعه معها في علاقة من نوع ما . وتلك العلاقات لا نهائية ، وتمتلك جميعها طاقة كامنة لانتاج المعنى .

ونمضي قدما فنقول ، بأن من غير الممكن أن نشرع في تحديد المعاني التي تنتجها اللغة ونستخدم هذا كمفهوم معياري نحكم به تحليلنا ، لأنه من الحقائق المميزة للغة ، هي عدم خضوع صيغها للحصر ، وتخطي الشاعر لأية حدود معيارية . ومهما يكن من اتساع نطاق الامكانات التي نؤسس عليها تحليلنا ، فبالامكان تجاوزها على الدوام . ان تنظيم الألفاظ في هيئات تقاوم مناهج القراءة المتلقاه ، تضطرنا الى تجريب وخلق أنماط جديدة من العلاقات من بين مجموعة الامكانات اللانهائية للغة . وكما يقول «مالا رميه» (٧) :

«إن الألفاظ بحد ذاتها تغدو درراً مفارقة ، يتم ادراك مظاهرها المتعددة ، بوصفها ندرة لا متناهية ، قيمة للعقل ، هذا المركز الذي تتردد وتتذبذب فيه . والعقل لا يدرك الألفاظ في نظامها المعتاد ، وانما يتم اسقاطها حوله ، مثل جدران كهف ، طالما أن حركيتها ، ذلك المبدأ الذي يجعلها تتخطى كل ما يقال في الخطاب ، لا يتم استنفاذها . انها جميعا سريعة في تلألؤها ، قبل تلاشيها ، منعكسة على بعضها البعض بومضات ، مائلة ، وممكنة» .

وهكذا ، مع «منعكسة على بعضها بومضات قصية ، مائلة وممكنة» تمنحنا عبارة «Un Coup De Des» في ومضة متحركة ممكنة ، الاختلافات التي تفصل Coup عن Cou وCoupe وCouper وسلسلة Un و Deux و Des والابدال Des Coups ، أو تستغل التورية الانجليزية : The blows of the day ـ صفحات النهار ـ أو The cup of its radiance ـ كأس بهائها ـ ويمكن للسطر أن ينفتح على ما تدعوه «كرستيفا» ، الذاكرة اللانهائية للتدليل ، لعبة الأشياء التي تقف منها كمرايا مائلة . وبمقدورنا ان نقرأ في العبارة آثار متتاليات أخرى تميز نفسها عنها ، وتتطلب ان توضع في مقابلها .

وتدعو «كرستيفا» هذا النص ذا الامكانيات اللانهائية ، الذي يعمل بوصفه أساساً لأي نص فعلي ، نصّا مولّدا Geno -text :

ويمكن اعتبار النص المولد أداة تضم التطور التاريخي للغة برمته ، والممارسات الدالة المتعددة التي يمكن أن يحملها . ان امكانات لغة الماضي ، والحاضر والمستقبل جميعها ، معطاة هنا ، قبل ان تتقنع ، او تقمع في النص الظاهري Pheno -text «٨» .

وهذا في رأيها هو المفهوم الوحيد الذي يمكن ان يعمل كمركز لتحليل اللغة الشعرية ، لأنه يضم تحديدا ، كل التنويعات الممكنة للتدليل التي يمكن للشعراء والقراء ابتكارها . وسوف تتخلخل اية فكرة أخرى نكون قد حاولنا أن نؤسس عليها تحليلنا ، بمجرد تطوير اجراءات جديدة قام هذا التحليل باستبعادها .

ويستتبع ذلك ، كنتيجة طبيعية لتعريفها ، ان يكون النص المولد مفهوما فارغا وغيابا عند المركز ، ولا يمكن توظيفه لغرض ما ، حيث لا يمكن مطلقا ادراك محتواه . وتغدو الغاية منه ، هي الحيلولة بيننا وبين الرفض القاطع لأي اقتراح حول البنية اللفظية للنص . ان أي تآلف أو علاقة توجد بالفعل في النص المولد ، تغدو من ثم مصدرا ممكنا للمعنى . ولا توجد نقطة استشراف يمكن منها رفض أحد الاقتراحات . وفي غياب فكرة أولية للمعاني أو لفاعليات النص (سوف يمثل أي حكم من هذا النوع ، طبقا لكرستيفا ، منعا خبيئا حاول أن يؤسس معيارا) . لا يوجد شيء يقيد لعب المعنى ، وكما يقول «دريدا» ان غياب معنى نهائي ، يفتح فضاء لا حدود له للعبة التدليل» (٩) .

ولقد أدى التخوف من امكانية الهجوم على فكرة تحكم المفاهيم في تحليل المعنى ، بوصفها فرضية أيدولوجية ، بمنظري «تل كل» الى محاولة الاستغناء عنها ، ولو من ناحية المبدأ على الأقل .

والنتيجة العملية الأولية لاعادة التوجه هذا ، هو التشديد على الطبيعة النشطة والمنتجة للقراءة والكتابة واستبعاد أفكار العمل الأدبي بوصفه «تمثيلاً» و «تعبيراً» ، ان التأويل ليس مسألة استعادة لبعض المعاني التي تكمن خلف العمل ، والتي تعمل بوصفها مركزا يتحكم في بنيته . انه بالأحرى محاولة للمشاركة في ، وملاحظة ، لعبة المعاني الممكنة التي يقوم النص بانتاجها . وبعبارة أخرى ، فان وظيفة نقد اللغة ، هي تخليصنا من أية تشوف أو حنين لمعنى أصلي أو متعال ، وتهيئتنا لقبول «التأكيد النيتشوي البهيج على لعب العالم ، وبراءة الصيرورة ، والتأكيد على عالم من العلامات بلا أية حقيقة ، أو أصل ، أو ذنب تشوفي ، يتم تقديمه من أجل تأويل نشط . ويمضي دريدا قدما فيقول بوجود نوعين من التأويلات : «التأويل الذي يسعى للفك De-cipher ، ويحلم بفض حقيقة من الحقائق أو أصل من الأصول يقع خارج مملكة العلامات ولعبتها ، وهو يخبر الحاجة للتأويل كنوع من «المنفى Exile» اقصاء عن الوفرة الأساسية التي يسعى اليها ، ويقبل النوع الثاني من التأويل بوظيفته النشطة الخلاقة ، مواصلا عمله دون النظر الى الخلف(١٠) .

وليس من العسير ، عند أحد المستويات ادراك جاذبية هذه المقاربة التي تحاول احلال مكابدة النكوص اللانهائي بمتعة الخلق الأبدي ، وبناء عليه ، ليس هناك مسوغ نهائي ومطلق لأي نسق أو للتأويلات التي تنبثق منه . ويحاول المرء أن يقسم نشاط التأويل نفسه ، أو نشاط الاحكام النظري عوضا عن أية نتائج يمكن الحصول عليها . ولا يوجد ما يتعين على النتائج أن تتجاوب معه ،

وهكذا ، بدلا من اعتبار التأويل لعبة في العالم ، يمكن أن تكون نتائجها ذات طرافة اذا ما اقتربت من احدى الحقائق خارج اللعبة ، فان علينا أن نعترف بأن نشاط القراءة بالمعنى الدريدي الواسع لـ «انتاج المعنى» هو لعبة أو لعب العالم .

وهكذا يتم اصطيادنا للوهلة الأولى ، في اللعبة اللامحفزة للرموز المتنامية ... وغياب حافز الاثار الذي يربطها ، ينبغي فهمه الآن بوصفه عملية وليس حالة ، كحركة نشطة ، وسيرورة تفكيك للحافز ، وليس كبنية معطاة مرة والى الأبد»(١١) .

وهذا يعني ضرورة التخلص من ذلك العقل المركزي Logocentric والتخييل اللاهوتي الذي يفكر في العلامات ، اثناء ادراكه للطبيعة العشوائية للعلامة ، بوصفها شيئاً تم تأسيسه مرة واحدة والى الأبد ، عبر اجازه ، والتي تحكمها من الآن فصاعداً ، أعراف صارمة . وحقيقة أن الشكل ليس محددا ضروريا وكافيا للمعنى ، هي شرط متصل لانتاج المعنى ان للعلامة حياتها الخاصة التي لا يحكمها أصل Arche محدد ، أو علة غائية Telos ، وتمثل الأعراف التي تحكم استخدامها في بعض أنماط الخطاب ، ظاهرة ثانوية مصاحبة . ان الأعراف بحد ذاتها ، منتجات ثقافية عابرة .

ويتساءل فتجنشتين Wittgenstein ، هل بامكاني ان أتلفظ بـ «بابوبو» وأعني بها «سوف اقوم بالتمشي اذا لم تمطر» «انها بلغة يمكن أن اعني بها شيئاً بشيء آخر»(١٢) . وهذا صحيح من حيث أنه لا يمكنني استخدام «بابوبو» لكي اعبر عن ذلك المعنى أو أقوم بتوصيله . ويمكنني أن أؤسس ، كما فعل فتجنشستاين بالفعل ، علاقة بين الأمرين ويوجد الآن . وهو الأمر الذي يدعو الى السخرية بما يكفي ، لغة يتم فيها اختراق «بابوبو» بواسطة «سوف اقوم بالتمشي اذا لم تمطر» . وليست المسألة هي أن «بابوبو» قد أعطيت معنى مشابها لذلك المعنى الموجود في «الحدوث الغير محفزة للرمز» ، لقد غدت تحمل أثراً لمعنى ممكن . ان مشكلة اللغة باختصار ، ليست فقط مشكلة تعبير وابلاغ ـ النماذج التي تتنافر مع أعقد وأطرف الظواهر اللسانية التي نقابلها ـ انها ، كما يمكن لدريدا ان يقول ، مشكلة نقش Insoription ، وانتاج «الآثار» التي تحملها المتتاليات اللفظية ، والتطورات التي يمكن لهذه المتتاليات ان تقوم بابرازها . ان المشكل اللفظي لا يحيلنا ببساطة الى معنى ، وانما يفتح فضاء يمكن ان ينسب فيه الشكل الى متتاليات أخرى يحمل آثارها .

ومهما تكن الجاذبية التي يتمتع بها هذا الرأي من الناحية النظرية ، فان له مصاعبه العملية ، ان تحليل الظواهر الثقافية ، يجب ان يجري دائما في محيط ما ، وفقا لزمن تحكم فيه الأعراف انتاج المعنى في ثقافة ما . وفي الوقت الذي كان فيه فتجنشتاين يناقش مشكلة المعنى والقصد ، لم يكن ممكنا النطق بـ «بابوبو» لكي تعني «سوف اقوم بالتمشي اذا لم تمطر» مهما يكن عليه الحال الآن . ويمكن للمشتغل بالسيميولوجيا القيام بدراسة القواعد الضمنية التي تمكن القراء من فهم النصوص — أي التي تقوم بتحديد نطاق التأويلات المقبولة — ومحاولة تغيير تلك القواعد، سوى أن هذه تمثل مشروعات مختلفة يمكن لحقائق التاريخ الثقافي وحدها ان تفرض علينا عزلها . واليك هذا المثال الذي يمكن ان يجلو المسألة ، وهو تبني منظر ي«تل كل» لنظرية سوسير في الجناس التصحيفي Anagrams ـ لقد كان «سوسير» على اقتناع بان الشعراء اللاتينيين ، كانوا يقومون باخفاء أسماء الاعلام المفاتيح بشكل منتظم في أشعارهم . ولقد انفق «دي سوسير» وقتا طويلا لاكتشاف مثل هذه الجناسات التصحيفية ، الا انه كان يعتقد في أهمية مسألة القصد . ولقد أدت به شكوكه في هذا السجل — لم يعثر على أية احالات تتعلق بالممارسة ، كما ان النصيحة الاحصائية التي حصل عليها لم تكن حاسمة — لاهمال تخميناته وعدم الاقدام على نشرها(١٣) . ولقد رأت «كرستيفا» وآخرون ممن لا يبالون بالمقاصد ، في عمل سوسير ، نظرية تؤكد على مادية النص (الدال كتأليف للحروف) وسلموا بـ «تمديد وظيفة دالة خاصة ، تستغني عن المفردة ، والعلامة كوحدتين رئيسيتين للمعنى ، عبر كل المادة الدالة لنص معطى»(١٤) . ان النص فضاء يمكن فيه للحروف ، وقد تم تنظيمها احتماليا بطريقة واحدة ، ان تجمع تفاضليا لاحداث نطاق من النماذج القارة .

ومن الواضح أن تلك تقنية تأويلية ممكنة : فاذا سمحنا للمحلل أن يجد جناسات تصحيفية للكلمات المفاتيح التي تثري قراءته للنص ، فاننا نكون بذلك قد منحناه اجراء فعالا لانتاج معنى. الا انه من الواضح أيضا في نفس الوقت ، أن القيود «الأيدولوجية» تحول بيننا وبين القراءة بهذه الطريقة . فاذا حاولنا التخلص من هذه القيود ، فلن يتأتى ذلك بغير الاستفادة من مبادىء أخرى أيدولوجية أيضا بطريقتها الخاصة . فمثلا ، تحاول كرستيفا ان تثبت ان سوسير كان مخطئا حين قصر بحثه في الجناسات التصحيفية على أسماء الاعلام(١٥) . فاذا كانت كرستيفا تعني ان بالمقدور ايجاد جناسات تصحيفية في النصوص ، فانها تكون محقة دون شك . سوى أنه يمكن القول ، طبقا لهذه الأسس ، انها «تخطيء» حين تقصر بحثها عن الجناسات التصحيفية على الكلمات الفرنسية ، ومن ثم ، استبعادها «العشوائي» للجناسات التصحيفية في الكلمات الألمانية التي يمكن العثور عليها في النصوص الفرنسية ، أو الجناسات التصحيفية للخيوط العبثية التي يمكن العثور عليها في أي نص (Un coup de des) كجناس تصحيفي.

وفضلا عن ذلك ، وهذا هو المهم ، فان بالامكان استخدام الجناسات التصحيفية لانتاج معنى ، فقط اذا اعتمدنا على تقنيات تأويلية سائدة للتعامل مع أي شيء تقوم صيغة القراءة هذه باكتشافه . فاذا عثرنا على جناس تصحيفي لـ Rire في عنوان «مالا رميه» Brise marine ، فان باستطاعتنا الاستفادة منها لأننا نعرف ما يمكن ان نفعله اذا ما ظهرت اللفظة ذاتها في القصيدة . ويلزم وجود طرق خاصة لربط الجناس التصحيفي بالنص اذا كان على أي معنى أن يتمخض عن العملية .

وعندما تقوم كرستيفا فعلا بتحليل جزء من نص ما ، فانها تبدو في الحقيقة وكأنها تستخدم مبادىء للوثاقة مستمدة من اجراءات عامة للقراءة . وهكذا ، فان كرستيفا لم تستفد الاستفادة القصوى من تلك الامكانات اللانهائية عند تصديها لمناقشة جملة Uncoup de des gamais nobolira Le nasard على الرغم من زعمها بوجوب قراءتها طبقا لسجل Register الترجيع (التردد) Resonance الذي يجعل من كل كلمة ، نقطة يمكن عندها قراءة عدد لا نهائي من المعاني وأقرب ما تصل اليه في الجناس التصحيفي هو استخراج Abolira من Lyra,bol,lira,ira ، ونادرا ما تلجأ الى «كل لغات الماضي والمستقبل» المتضمنة ، افتراضا في النص المولد . وعلى الرغم من استخدامها لصور من قصائد أخرى لكي تظهر الكيفية التي تجلب بها كلمة Coup «لسيرورة القراءة مدونة موضعاته كاملة تسكن في النص ، عبر سلسلة من التراجعات ، والتحديدات ، والانفلاتات» فانها تهمل تداعيات واضحة مثل Coup و Cout و Coupe الخ ... التي يمكن ان تؤدي الى اتجاهات عديدة(١٦) . ولكي تنجز شيئاً يشبه التحليل ، فانها

تضطر لنشر أعراف حصرية تماما للقراءة ، يستحيل بغيرها التأويل .

وفي الحقيقة ، وبسبب الحرية الغير محدودة التي تكفلها نظريتها تحديدا ، فان الأمر الأهم بالنسبة لها ، هو تطبيق بعض مبادىء الوثاقة ، وان يكن لمجرد تقرير أي من مجموعة العلاقات الممكنة التي سوف تقوم باستخدامها . وهي تحتاج الى طريقة ما لدمج ما تم انتقاؤه . وتقتضي محاولة تحرير سيرورة القراءة من القيود المفروضة عليها بفعل نظرية ثقافية معينة ، تقديم بعض القواعد الفعالة الى حد ما ، لاستخدامها في التآلفات أو التقابلات التي يتم انتاجها عبر الاقتباس العشوائي والتداعي .

ومن المؤكد اننا نستطيع ان نرد اي شيء الى شيء آخر : ان بقرة يمكن ان تشبه القانون الثالث للدينا ميحراريات في أنّ أياً منهما ليس سلة أوراق مهملة . الا ان هذه الحقيقة ، لا تنطوي الا على قيمة متهافته . وعلى الجانب الآخر ، تضم العلاقات الأخرى طاقة موضوعاتية كامنة . والسؤال الهام هو : ما الذي يحكم انتخابها وتطورها ؟ وسوف يقوم المركز بملء نفسه حتما ، حتى مع «افراغه» بفعل نظرية راديكالية ، اثناء قيام المحلل بعمل اختباراته وتقديم نتائجه . وسوف يظل هناك دائما نوع من الكفاءة السيميوطيقية أو الأدبية الفاعلة . وتغدو الحاجة اليها اعظم اذا ما تم توسيع نطاق العلاقات التي يتعين عليها التعامل معها .

ومن الممكن الا تنكر كرستيفا هذا الأمر . ويمكنها القول ببساطة : ان المركز لا يتم تثبيته أبداً ، وانه يتم بناؤه وتفكيكه بحرية تسعى اليها النظرية كغاية في حد ذاتها :

«إن على السيميوطيقا في كل لحظة من لحظات تطورها ، أن تنظر لموضوعها ، ولمنهجها ، وللعلاقة بينهما ، انها تنظر نفسها ، وتغدو ، وبهذا تلوب على ذاتها ، نظرية الممارسة العلمية الخاصة بها ... بوصفها فضاء للتفاعل بين العلوم المتنوّعة ومشروعاً نظرياً على مسار التطور بصفة دائمة ، ولا يمكن للسيميوطيقا ان تمد نفسها كعلم ، فما بالك بالعلم . انها بالأحرى اتجاه للبحث مفتوحة دائما ، مشروع نظري ، يلوب على نفسه ، ونقد دائب للذات»(١٧)

وتستدعي هذه الدعوى دون خجل ، ما يمكن ان تدعوه أسطورة براءة الحدوث The myrh of the innocence of becoming : التغير المستمر كغاية في حد ذاته هو الحرية ، وهو الذي يحررنا من المطالب التي يمكن أن تقتضيها أية حالة خاصة من حالات النظام . فاذا كان عالمنا الاجتماعي والثقافي ، كما أوضح بارت وفوكو ، هو ثمرة النظم الرمزية المتعددة ، أفلا يتعين علينا رفض أية مكانة متميزة للأعراف التي قامت بتشييدها المؤسسات القمعية للحظة الراهنة ، وندّعي لأنفسنا بابتهاج حق انتاج معنى حر Ad libitum وبذا نكفل عبر سيرورة التعالي الدائمة على الذات ، حصانة ضد أي نقد مؤسس على محكات وضعية يأتينا من الخارج ؟ولهذه الرؤية أخطاؤها . فبرغم انه من الصحيح ان دراسة أية مجموعة من الأعراف السيميوطيقية سوف يتم ابطالها جزئيا عبر المعرفة التي تتولد عن الدراسة (كلما غدونا اكثر دراية بالأعراف ، كلما سهلت علينا محاولة تغييرها) فاننا لن نتمكن من الهرب من هذه الحقيقة بنشدان التعالي على الذات : وحتى اذا رفضت السيميولوجيا أن تمد نفسها كعلم ، فانها لا تفلت لهذا السبب من النقد . ومهما يكن ماضي وحاضر المنهج Discipline ، فان أي تحليل خاص ، يجري في مرحلة بعينها ، هو موضوع له فرضياته ونتائجه ، وامكانية انكار هذه الفرضيات في اللحظة التالية ، لا يجعل التقويم أمراً مستحيلاً أو غير مناسب .

ثانيا : ان فكرة الحرية في خلق المعاني تبدو خادعة . ان القواعد والمفاهيم التي تعمل بوصفها ركيزه لانتاج المعنى ، كما يسارع «فوكو» الى التوضيح «موارد عديدة لا متناهية لانتاج الخطاب ، وهي بالضرورة ، وفي ذات الوقت» مبادىء للحصر ، ومن المحتمل ألا نتمكن من تعليل دورها الايجابي والمنتج دون الأخذ في الاعتبار وظيفتها الحصرية والتقييدية .(١٨)

ان الشيء يغدو ذا معنى فقط اذا وجدت معان أخرى لا يمتلكها هذا الشيء . ويمكن لنا فقط التحدث عن طرق قراءة القصيدة ، اذا ما توفرت لدينا طرق أخرى متخيلة ، غير ملائمة . وبغير قواعد حصرية ، لن يكون هناك معنى من أي نوع .

وفي الحقيقة ، فان دريدا نفسه ، الذي لم يتعجل في تقديم اقتراحات ايجابية ، على وعي حاد بالفعل باستحالة الهروب ، وبالقيود التي تفرضها اللغة ذاتها ، والمفاهيم التي يشتهر فيها الهروب :

«ويمكننا من ثم ، ان نحاول تحرير أنفسنا من هذه اللغة . الا «نحاول» بالفعل تحرير أنفسنا منها ، لأن هذا مستحيل دون انكار لموقفنا التاريخي ذاته ، وانما بالأحرى ، ان نتخيل فعل هذا . الا «نحرر» أنفسنا منها ،لأن ذلك سوف يغدو بلا معنى ، وسوف يحرمنا من الضوء الذي يمكن أن يقدمه المعنى. وانما بالأحرى ، مقاومته بقدر الامكان(١٩) » .

وبتحرير أنفسنا من أكثر ايدولوجياتنا السائدة ، فان أعرافنا للمعنى تغدو «بلا معنى» لاننا ولدنا في عالم من المعنى ، ولا يمكننا حتى تجنب مطالبه ، دون الاعتراف به من ثم . وحتى لو أمكننا أن نفعل ذلك ، فاننا سوف نجد أنفسنا وسط لغو بلا معنى ، محرومين من «قبس المعنى» الذي يجعل المناقشة أمرا ممكنا ، وما يتوجب فعله ، هو أن نتخيل تحرير أنفسنا من الأعراف الفاعلة لكي نرى بوضوح أكثر ، الأعراف ذاتها .

ومهما تكن الحرية التي تكفلها جماعة «تل كل» لنفسها ، فانها سوف ترتكز على أعراف ما ، وسوف تتألف من مجموعة من الاجراءات التأويلية ، وهناك فرق جوهري بين انتاج المعنى ، والتحديد العشوائي للمعنى ، بين التطور المقبول ظاهريا ، والتداعي العشوائي ، ان جماعة «تل كل» تنشد الشق الأول أكثر مما تنشد الشق الثاني ـ ان أعضاء الجماعة لا يودون الزعم بان تحليلاتهم ليست أفضل من غيرها ، ويلتزمون داخل هذا النطاق ، بالعمل داخل اطار التقاليد . وفي الحقيقة ، فان فكرة أن بالامكان «اجلاء» الخاصية الثورية لكتابة «دانتي» ، على ما يقول سولير ، او تعيين المكانة للحقيقة لـ «لوتر يامون» في تاريخ الأدب الفرنسي ، تعني قبولنا بمعايير معينة في الجدل والمقبولية .

أن ما تقوم «تل كل» في الحقيقة باقتراحه ، هو تغيير في الكفاءة السيميوطيقية ، وليس حركة تتجاوزها . انها تسعى لتقديم بعض الاجراءات الجديدة والخلاقة للمعنى . ومثل هذا المشروع جائز تماما . ومن الممكن ان يمنحهم التفاعل بين عملهم النظري والأدبي ، فرصة للنجاح . سوى أنه طبقا لطبائع الامور ذاتها ، فان بامكانهم التقدم مجرد خطوة ، خطوة ، متكئين على الاجراءات التي يقوم القراء فعلا باستخدامها ، محبطين بعضها ، حتى يتم تطوير طرق جديدة لانتاج المعنى ، وهناك فقط ، يقومون بالاستغناء عن غيرها من الطرق . ما أشبههم ببحارة «فون نيراث Von Neurath» الذين يحاولون اعادة بناء سفينتهم وسط المحيط ، وبدلا من ان يدركوا ان هذا العمل ينبغي ان يتم لوحا بلوح ، يجادلون بوجوب تفكيك السفينة برمتها . والفرق بين الطريقتين ، هو أن الانسان في المحيط الحقيقي ، يغرق .

ومـا أحب أن أثبته اذن هـو : انـه في الوقـت الذي لا يمكن فيـه للبنيويـة ان تهرب من ـ الأيدولـوجيا ، وتقديم أسسهـا الخاصة ، فـان ذلك يغدو قليـل الأهمية ، لأن النقـد الموجـه للبنيويـة ، وعلى الأخص البويطيقا البنيويـة ، لا يمكنه ان يفعل ذلك بالمثل ، ويؤدي هـذا النقد من خـلال استراتيجيـاتـه في الهروب ، لأوضاع يتعـذر الدفاع عنها . أو ربما جاز لنـا القول ، بتواضـع أكثر ، ان اي هجوم على البويطقيا البنيوية ، يرتكز على الدعوى بعجزها عن القبض على الصيغ المتنوعـة للتدليل الأدبي ، سوف يخفق ذاته في تقـديم بديل متماسك . وفي الحقيقة ، فان كلا من النقـد التقليدي السـاذج ، الذي يـؤكـد على فرادة العمل الفني وعـدم جـدارة النظـريات العـامـة بالسيميولوجيا التحليلية ، Semanalyse لـ «تل كل» التي تحـاول أن تنظـر لتعـال دائم على الذات ، يخفـق بطرق مشـابهة . ان كـلا التحليلين يوحي بأن سيرورة التأويـل عشوائية وجـزافية : الأول بالحذف (عبر رفضه تأييد نظريـات سيميوطيقية عامة) والأخيرة بتمجيدها الصريح لكل ما ينطـوي على المخاطرة .

وعلينا ان نؤكد بالمقـابل ، على أن نطاق المعـاني التي يمـكن أن يحملهـا بيت من الشـعر ، يعتمـد على حـقيقة ان معـان أخرى لا حصر لها مستحيلة بشكل صريح ، وبأنـه لكي تسأل بأي «حـق» تم استبعاد المعاني الأخرى ، وان تتلمس في سعيك للاجابة على هذا السؤال اكثر من صيـاغة للأعراف الفاعلة ، هو ان تخرج عن نطاق الثقـافة كليـة صوب منطقـة حيث لا معاني على الاطـلاق . ويتم ارشـاد القارىء ، كما يقـول بـارث ، بفعل القيود الشكلية للمعنـى . اننا لا نقوم بتأليف المعاني بـالطريقة التي تحلو لنا (جـرب ان كنت لا تصدق)(٢٠) وربما بدت هـذه النقطـة بسيطـة ، الا انها احـدى النقـاط التي أغفلت دون مبرر مؤخراً ، ولا يمكن لنا أن نجيب ايضـا بأن امكانية التغيير تعتمد على بعض مفاهيم الهوية ، وبوجوب وجود اعراف فاعلة لانتاج المعنى اذا مـا تغيرت الأعـراف غـداً ، وبـأنـه حتى احسـاسنـا بامكانية التغيير يشير من ثم الى وجـود أنساق رمزية شخصية يتعين دراستهـا . وبـدلا من محاولـة الخروج عـن اطـار الايدولـوجيا ، ينبغي ان نوطـد العزم على البقاء داخل اطـارها ، ذلك أن كلا من الأعراف التي يلزم تحليلها ، وأفكار الفهم ، تكمن داخل هذا الاطـار . واذا سلمنا بـوجود دورة ، فلن تكـون هذه الدورة، سوى دورة الثقافة ذاتها .

ترجمة : السيد إمام

الهـوامـــش :

١ ـ هذه ترجمة للفصل العاشر من كتاب النـاقد الانجليزي المعروف «جوناشن كلر» المعنون : «Struc Tvralist poetics» ، ونتعرف من خلال نقده على آليات تفكير هـذه الجماعة النقديـة المسماة جماعة تل كل .. والتي أصبح لها تأثير كبير في التنظير الأدبي ، ولهم مجلة مشهورة باسمهم .

٢ ـ Introduction al analyse structurale des recits .

٣ ـ في كتابه الكتابة والاختلاف L,Ecriture etladifference ص ٤٤ .

٤ ـ المرجع السابق ص ٤١ .

٥ ـ المرجع السابق ص ٤١ .

٦ ـ Kristeva semiotike .

٧ ـ S.Mallarme,Qvantau livre Ceuvres completes,ed.Mondorand Jean l Aubry (Paris,1945) P.386 .

٨ ـ Semiotike .

٩ ـ L,Ecriture et la difference.P.41l .

١٠ ـ نفس المرجع

١١ ـ De la grammatologie,P.74 .

١٢ ـ L udwig Wittgenstein.Philoso Phicae Investigations,P.18 (الودفيج جوزيف فتجنشتاين ، فيلسوف نمساوي وأحد مؤسسي المدرسة الوصعية المنطقية الجديدة في بداية هذا القرن (المترجم) .

١٣ ـ See J.Starobinski,Lesmots sous les mots ; les anagrammes deferdinand de Saussure .

١٤ ـ Semiotike,P.293 .

١٥ ـ J.Kristeva,semiotike,P.293.C.F.Linguistique et Literature .

١٦ ـ Semanalyse et Productionde sens,P.229 .

١٧ ـ Semiolike,P.30 .

١٨ ـ L,ordre du discours.P.38 .

١٩ ـ L,ecriture et la difference,P.46 .

القصيدة المعاصرة

نداء الأقاصي .. واستكشاف الذات

محمد لطفي اليوسفي

ان الناظر في الخطاب النقدي العربي المعاصر وفي كيفيات تشكله وابتنائه لأطروحاته المركزية يلاحظ أنه خطاب محنة.. انه خطاب يحركه وعي شقي، وعي مضن معذب يحول، في أغلب الاحيان دون تقدمه. ويجعل التحديات المطروحة عليه نابعة من صميمه، مندسة في تلاوينه، واقعة في كيفيات صياغته لأسئلته سواء فيما يخص كيفية تمثله للعلاقة الخفية القائمة بين القديم العربي والحديث العربي، أو فيما يخص طريقة تمثله لعلاقة النص العربي المعاصر بالمنجز الفني للنص الغربي.

فلقد تشكل هذا الخطاب مأخوذا بحدث التغيير الذي طرأ على الشعر العربي وطال الموقف من المعنى وكيفيات انتاجه واللغة وطرائق تصريفها واجرائها. ولكنه لم ينظر في حدث التغيير ذلك باعتباره حركة خفية متكتمة على نفسها شرعت تعتمل في صميم الثقافة العربية بعد أن اكتملت شروط تلك الحركة نعني التبدل والتحول في الصراع ونتيجة له. ولم يتعامل مع حدث التغيير ذلك باعتباره فعل تنام لما يمكن أن يستمر من القديم العربي وفعل تغاير واختلاف مع ما طاله البلى.. بل عده لحظة خروج وابتداء. خروج عن القديم وعليه. وابتداء نمط في الكتابة يهدم ذلك القديم بدءا بالجذور معوّلا في ذلك على الاهتداء بالشعر الغربي واقتفاء أثره والحرص على تملك منجزه الفني.

هكذا تمت عملية تفخيم منجزات النص المعاصر. ولكنها لم تكن مجرد موقف ينتصر للحداثة على القدامة بل كانت تحمل فيما تخفى منها تسليما مضمرا مسكوتا عنه بأن جميع محاولات التملص من الشعر القديم والإفلات من سلطانه متعلق لا يطال وغاية لا تدرك. ذلك ان القديم يظل دائم الحضور في اللحظة الحاضرة. لاسيما أن الماضي (النص القديم) لا يمضي نهائيا. أما الحاضر (النص المعاصر) فإنه لا يحضر بالكل. بل يحضر ومعه، في تلاوينه، يحضر الماضي ويفعل في السر فعله. وهذا يعني ان اللحظات جميعها: الماضي ـ الحاضر وما سيأتي، لا تتعايش فحسب بل تتعاصر هنا في منطقة الحضور أي في ذواتنا ونصوصنا.

وهكذا أيضا، تم تفخيم المؤثرات الأجنبية. فصار الكلام فيها من الثوابت التي تحتل حيزا هاما في جسد الخطاب النقدي دون أن يقع التفطن إلى ما في عملية التفخيم تلك من تحقير للذات وتعميق لتغريبتها ودفع لها على دروب التيه بمحو المكونات التي تسمح لها بالمضي على درب التغاير.

والثابت ان عملية التفخيم هذه إنما ترجع إلى كون القراءة (قراءة النقد للنص) لم تكن سفرا في خبايا النصوص وأصقاعها للإحاطة بما يعتمل في أقاصيها المحجبة من صراع حاد عات بين نظامين ثقافيين متغايرين، بل كانت تتم بالتركيز على نصوص لا تمثل الشعر العربي المعاصر بل تقع دون منجزاته، لأنها انما تمثل جزءا من طفيلياته. وهي مجرد استنساخ لتجارب الآخرين ومحاكاة لها واقتفاء لأثرها. إنها لا تثري نفسها بتجربة الآخر بل تتشبه بها لتوهم نفسها، فيما بعد، بأنها تشاركه منجزاته.

والثابت أيضا، أن تنظيرات الشعراء المعاصرين قد أسهمت في تكريس هذه المغالطة وإشاعتها. صحيح أن هذه التنظيرات قد رفضت اتباع القديم العربي، لكنها نادت، فيما هي تظن أنها تقف ضد الإتباع والتقليد، باتباع الشعر الغربي والسير على خطاه واقتفاء أثره.

هذه قضية تمتلك تاريخاً ولها مدى. فلقد بدأت منذ مطلع القرن وتواصلت الى اليوم. يكفي هنا أن نورد ما يقوله نعيمة في الغربال(1) وما يقوله أدونيس في بيان الحداثة(2). يرسم نعيمة، في لغة تعتمد الاستعارة وتهدف إلى استدراج المتلقي، صورة بلغت قتامتها المنتهى. فتبدو الذات «فقيرة» على عتبات الآخر الغربي تقف، وتشرع في التسول والسؤال. وتبدو الثقافة العربية كما ترسمها هذه الصورة عبارة «بئر جف ماؤها» أي هجرتها الحياة وأطبق عليها الموت. يقول نعيمة «الفقيريستعطي اذا لم يكن من كد يمينه ما يسد به عوزه. والعطشان، إذا جف ماء بئره يلجأ إلى ماء بئر جاره.. ونحن فقراء وان كنا نتبجح بالغنى والوفرة. فلماذا لا نسد حاجاتنا من وفرة سوانا وذاك مباح لنا. وآبارنا لا تروينا فلماذا لا نرتوي من مناهل جيراننا؟».

كيف نرتوي؟.. كيف «نسد حاجاتنا ونستر عرينا؟».. يجيب نعيمة: بالترجمة. معلنا: «فلنترجم». والترجمة هي، في حد ذاتها، محاولة لإدراج الآخر في الذات. أما أدونيس فإنه يعمد (سنة ١٩٩٢) في بيانه (بيان الحداثة) إلى المقارنة بين الأنا والآخر، في نبرة مشبعة بالتأسي على الذات، طافحة بالنوح والندب على الثقافة العربية، فيرسم للآخر صورة نورانية شفافة. في حين ترتسم صورة الذات في نصه مخزية مفجعة قاتمة(3). ثم يعلن جازماً: «ليست الحداثة وحدها غير موجودة في الحياة العربية وإنما الشعر نفسه هو كذلك غير موجود»(4).

طبيعي، بعد هذا كله، أن يقع تفخيم

المؤثرات الأجنبية. وطبيعي أن يقع اختزال هذا الحدث الهائل، حدث الشروع في مفارقة الرؤية البيانية القديمة، في ما ظن أنه مجرد إدراج للآخر في الذات.

هنا أيضا وجدت المغالطة لها موضعاً شغلته وشرعت في العمل. فلم يقع التفطن إلى أن لحظة الإدراج تلك تعد، في حد ذاتها، حدثاً جللاً لأنها إنما تمثل لحظة تلاق بين نظامين ثقافيين ودخولهما في صراع هو، وحده، كفيل بأن يمضي بطرائق الكتابة عند العرب على درب التحول والتبدل. لاسيما أن الشروع في التبدل، لحظة التلاقي، انما يعني أن طرائق الكتابة القديمة المتعارفة كانت تحمل في ما تخفّى منها امكانية التبدل والتحول، وبذلك يكون شروعها في التبدل أمارة على تناميها لا امحائها وعلامة على تجدد طاقاتها لا زوالها وتلاشيها في غيرها.

ان هذا التمثل التبسيطي للعلاقة المعقدة بين الأنا والآخر هو الذي ولد نوعاً من التعارض بين القول والقائل، بين الشعر والشاعر أي بين رغبات الشاعر ومواقفه وقناعاته من جهة وقدرات الشعر وشروطه ومتطلباته من جهة أخرى. وهو الذي جعل حضور الأسطورة مثلا في الشعر العربي المعاصر يوهم بأنه من اقتضاء الشعر وحاجاته وأنه لحظة من مسار تحولات القصيدة في رحلة بحثها عن المعاصرة. في حين أنه انما يمثل موضعا من المواضع التي ينكشف لنا فيها تدخل الشاعر في نصه وارغامه القول على الامتثال لرغبات القائل عنوة وقهراً واستبداداً.

لكن للقول على قائله سلطان.

دائماً يكون للقول على صاحبه سلطان هو الذي يجعل التعارض بين النص المبدع (باعتباره لحظة نامية لكل ما أنجز قبله من نصوص)، والشاعر (باعتباره «أنا» عابرة معرضة للأهواء المتبدلة والرغائب العارضة)، بمثابة موضع من المواضع التي ينكشف لنا فيها ما تمتلكه الثقافة التي توهم بأنها تكتفي بالتقبل والنقل والتأثر من مقدرة فائقة على تحويل الفكرة أو الظاهرة وتبديلها وفق نسق يجعل استيعابها لتلك الفكرة أو الظاهرة رافدا يجدد طاقاتها ويقيها من التلاشي في غيرها.

لذلك يلاحظ الناظر في مسار تحولات الشعر العربي المعاصر أن الأسطورة قد حضرت فيه وفق طريقتين وعلى مرحلتين. كانت في الأولى (١٩٥٧/١٩٦٧ تقريبا) استجابة لرغبات الشاعر. هنا شغلت الأسطورة من النص سطحه وبدت على أديمه ناتئة يسهل التقاطها. أما في المرحلة الثانية (ما بعد هذا التاريخ) فقد كانت من اقتضاء الشعر وحاجاته. لذلك صار حضورها مجرد رجع، رجع صدى بعيد يتردد في أقاصي النص على نحو خافت يتراءى ولا يكاد يرى. ذلك أن النص عدل عن استدعاء الأساطير. ومن صميمه، من عناصره البانية لجسده صار يستل ما به يبتني قاعه الأسطوري.

لذلك رأينا أن نركز البحث على هاتين اللحظتين:

الشاعر والأسطورة والمضي على درب التماثل

ان ما نعنيه بالتماثل هو حرص الشاعر على الاقتداء بالمنجز الفني للشعر الغربي في علاقته بالأسطورة، وتطويعه للنص، نصه لحظة كتابته، على ارتياد المناخات والآفاق التي كان الشعر الغربي قد ارتادها وافتتحها دون وعي بأن الرمز الاسطوري المستدعى من الأسطورة لا يمكن أن يفي بحاجة الشعر الا متى تمكن النص الشعري من اعادة انتاجه وتحويله وفق نسق، بموجبه، تنضاف إلى ذلك الرمز أبعاد دلالية جديدة تفي بحاجات الشعر وتفي بمتطلبات لحظته التاريخية التي يهفو إلى الامتلاء بصخبها وعنفها. فيصبح الرمز من ابتداع النص. لأن النص سيفتح ذلك الرمز على أبعاد دلالية جديدة لا عهد له بمثلها ولا يكتفي باقتفاء أثر الأسطورة أو باختزال رموزها.

لم يكن هذا الوعي ممكنا لسببين: يتمثل الأول في كون استدعاء الأسطورة والحرص على ادراجها في الشعر جاء نتيجة وعي حاد بأن مقولة الالتزام التي داخلت النص الشعري في رحلة بحثه الممض العاتي عن سبل المعاصرة وفضاءات الجدة والفرادة ليست سوى عودة متسترة للرؤية البيانية النفعية التي جاء النص المعاصر ينشد التغاير معها والانعتاق من أسيجتها. فضلا عن أن الالتزام وضع الشعر على عتبات التيه والتلاشي، تيه الشعر في الكلام العادي وتلاشيه في غيره من أنواع الخطاب (السياسي التحريضي/ الاجتماعي الاصلاحي)(٥).

لقد كان الوعي شقيا إذن؟..

الشعر تلاشي تحت مفعولات الالتزام ومتطلباته في ما ليس منه (الخطاب السياسي/ الاجتماعي) وانتشاله أو انتشال ما تبقى منه على الأقل لا يمكن أن يتم إلا بفعل من خارجه: الأسطورة.

أما السبب الثاني فإنه يرجع إلى كون علاقة الشاعر بالنص الشعري الغربي كانت علاقة افتتان. والافتتان حال من الانجذاب لا يمكن للواقع في دائرة سحره أن يتمثل الكيفية التي يتمكّن بها الشعر من تذويب الرموز الأسطورية في نسيج النص وفق نسق بموجبه يصبح الرمز الاسطوري في النص عنصراً تكوينياً بنائياً من اقتضاء النص ذاته.

يعني هذا ان الشاعر قد افتتن بالأسطورة دون أن يتمثل كيفية حضورها في النص وتحولها الى مكون من مكوناته البانية لشعريته. ظناً منه أن الأسطورة هي التي تضمن للنص شعريته وتمكنه من المعاصرة. لذلك ذهب السياب مثلاً، مقتبسا تصورا لـ: ت. س. اليوت، إلى «أننا نعيش في عالم قاتم كالكابوس المرعب.. عالم لا شعر فيه» جازماً، في الان نفسه، بأن «التعبير المباشر عن اللاشعر (أي الواقع اليومي) لن يكون شعرا» واعتبر «اللجوء إلى الخرافة والأسطورة» قدر الشعر وخياره الوحيد لأن «الأساطير والخرافات ماتزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءا من هذا العالم»(٦).

لم يكن الافتتان بالأسطورة على هذا النحو من المزالق التي تردى فيها الشاعر فحسب. فلقد وقع الخطاب النقدي الذي جاء يعضد الشعر المعاصر في دائرة السحر أيضا. لذلك سلم بأن لا خلاص للشعر دون الاحتماء بالأسطورة. وابتدأ **بالهدي والدعوة والتبشير**. هدي الشعر كي «يقبل» على الأساطير، ودعوة الشاعر إلى

«اغناء الأدب بالأساطير»(٧) والتبشير بالأسطورة باعتبارها المنقذ المخلص للشعر مما تردى فيه من سطحية ومباشرة تحت مفعول الالتزام.

فهنا تمت ترجمة كتب في الأساطير كي تجعل عملية الاغناء تلك حدثاً ممكناً(٨). والترجمة، كما قلنا، محاولة لإدراج الآخر في الذات.

لكن التبشير بالأسطورة سرعان ما تحول إلى احتفاء وجزم بأن لا معاصرة في الشعر دون التجاء إلى الأسطورة. يقول احسان عباس: «ان استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث من أجرأ المواقف الثورية فيه وأبعدها آثاراً إلى اليوم(٩). ويذهب يوسف اليوسف إلى أن «الشعر المعاصر قد تأسس منذ ولجت الأسطورة كبعد بنيوي شعوري إلى جسد القصيدة»(١٠). وتجزم خالدة سعيد بأن أهم منجزات الشعر الحديث تتمثل في الابتعاد عن المباشرة والاستعانة بالرموز التاريخية(١١). ويعلن عزالدين اسماعيل «ان أروع النماذج الشعرية» قد تحققت بمدى الاقتراب مما يسميه «المنهج الأسطوري»(١٢).

واضح إذن أن تمثل الشاعر والناقد للعلاقة المعقدة بين الشعر والأسطورة كان تمثلاً في منتهى التبسيطية.

إنه تمثل يلغي الفارق الجوهري بين **الأسطورة** باعتبارها جسداً أو كياناً قائماً بذاته مغلقا على ذاته يمتلك وجوداً خاصاً وماهية خاصة تقيه من التلاشي في غيره، **والاسطوري** باعتباره واقعاً في الأسطورة مفارقاً لها في الآن نفسه. والحال أن الأسطوري ليس الأسطورة. لذلك نراه يحضر في الأجناس الأدبية جميعها دون أن تضيع الحدود الفاصلة بين الأسطورة وتلك الأجناس. وهذا يعني أن النص يمكن أن يستل من عناصره ومكوناته البانية لجسده ما به يبتني قاعه الأسطوري دون أن يوظف الأساطير أو يحتمي بها ويتكىء عليها(١٣).

والثابت أيضاً أن الإلحاح على أن علاقة الشعر بالأسطورة علاقة «احتماء والتجاء وهروب» احتماء «بعالم الأساطير والخرافات» من عالمنا المشيأ الموات الذي «لا شعر فيه»، تصور في غاية الخطورة لأنه تصور لا يستبيح الشعر فحسب بل يمضي به قدماً إلى حتفه. فهل أن الشعر فعل «هروب واحتماء» أم هو حدث مواجهة لا يكل. هل أنه مجرد ثرثرة خواء وتسلية فراغ أم أنه الفضاء الذي تستعيد الكلمات فيه ما كان لها في البدء قبل أن يطالها البلى بالاستعمال والتكرار. وذاك الذي كان لها في البدء إنما هو مقدرتها الهائلة على انتشال الوجود من التشيؤ. ان التسليم بأن الواقع اليومي لا شعر فيه هو - في حد ذاته - تسليم بأن الوجود قد طاله البلى وغاله التشيؤ. وههنا بالضبط، من المفروض أن يلعب الشعر أشد أدواره خطورة. لأنه إنما يبدأ كفعل إصغاء، اصغاء إلى ما تقوله الكلمات وهجس بما تقدر أن تقوله. لذلك تصبح الكلمات في النص الشعري ذات أبعاد دلالية متعددة فتضعنا في حضرة ما تحجّب في واقعنا من أبعاد. وبذلك يصبح النص موضعاً تسترد فيه الكلمات لهبها والذات حريتها.

هكذا إذن تم التعامل مع الأسطورة. وهكذا تم التبشير بها دون التفطن إلى أن الرمز الوافد على الشعر من الأسطورة يظل، في جميع الحالات، نتاجاً لفعل استدعاء من خارج النص تم. أي انه نتاج لتدخل الشاعر في نصه واجباره على التماثل مع النموذج الغربي المقتفى.

ههنا بالضبط اتخذ التعارض بين رغبات الشاعر والناقد من جهة وشروط الشعر ومتطلباته من جهة أخرى حجمه ومداه. ظل النقد يبشر بالأسطورة ويحتفي بحضورها. وظل الشاعر يتلقف الأساطير مأخوذا بها. أما النص الشعري فقد كان يشير إلى أن الأسطورة لحظة خطر تتهدد شعريته. اذ تحولت الرموز الأسطورية، تحت مفعولات عملية الخلع والاستدعاء، خلع الرموز من منابتها واستدعائها كي تحل في النص الشعري، إلى مجرد أقفال وألغاز لا تفي بحاجات الشعر بل تفي بكل متطلبات القهر والاغتصاب. قهر الشعر بإرغامه على أن يوسع على أديمه للرمز محلا. واغتصاب الأسطورة بنهب رموزها واحلال تلك الرموز في غير مواضعها وإنزالها في غير أوطانها. واذن استدعاء الأسطورة ليس سوى فعل استباحة للأسطورة والشعر معا.

يكفي هنا أن ننظر في نص (رؤيا في عام ١٩٥٦) للسياب حتى ندرك حجم التنابذ بين الأسطورة والشعر وادخالهما الضيم كل على صاحبه. ونمثل في حضرة الشعر وهو يستجيب للشاعر فيمنحه هديره واندفاعاته ثم يخذله وينقلب عليه فيرد كلامه عارياً من الشعر عادياً ليس فيه مما تتقّوم منه الأشعار سوى الوزن والتقفية.

ينهض النص على نوع من الانتقال الدوري المنتظم من الشعر الى الاسطورة. وهو انتقال يوهم - في الظاهر - بأنه من اقتضاء الشعر وحاجاته. في حين أنه انما يضعنا في حضرة ما يعقب احتماء الشاعر بالأساطير والاستجارة بها على تعنت الشعر واستعصائه من ضيم يطال الشعر والأسطورة معا.

يبدأ النص بالإخبار عما يحدث في لحظة المكاشفة (لحظة الكتابة):

حطت الرؤيا على عينيّ صقراً من لهيب

انها تنقض، تجتث السواد

تقطع الأعصاب تمتص القذى من كل

جفن، فالمغيب

عاد منها توأما للصبح - أنهار المداد

ليس تطفي غلة الرؤيا: صحارى من نحيب

من جحور تلفظ الأشلاء، هل جاء المعاد

أهو بعث أهو موت أهي نار أم رماد(١٤)

هكذا يتمكن الشاعر من الإخبار عما يجري في لحظة الكتابة إبان لحظة الكتابة ذاتها. يستجيب الشعر للشاعر وينقاد فيبلغ الكلام درجة من التكثيف الدلالي معمقة. ومن صميمه يستل الكلام ما به يبتني ذلك التكثيف. فيرد طافحاً بالدلالات. بل انه يقف في مهب الدلالات (يدل على

المباغتة التي تداهم بها الرؤيا الشاعر/ العنف/ المعاناة والوجع/ محتوى الرؤيا: الوجع البشري الشامل/ استعصاء الرؤيا على المسك: اتساع الرؤيا وضيق العبارة/ زمن الرؤيا وهو زمن فوق الزمن تتعاصر فيه الأضداد ويلغى التعاقب... الخ).

هكذا يستوفي الكلام عملية الإخبار. لذلك يتوقف. بعبارة أخرى ان النص ينتهي عند هذا الحد. لكن الشاعر يجبر الكلام على التقدم. فلا ينقاد ولا يطيع. بل يستعصي. لذلك يحتمي الشاعر بالأسطورة فيورد أسطورة غنيميد الراعي معشوق دزوس:

أيها الصقر الالهي الغريب

أيها المنقض من أولب في صمت المساء

رافعا روحي لأطباء السماء

رافعا روحي - غنيميد جريحا

ان روحي تتمزق(١٥)

إن القائل يجبر القول على التقدم عنوة وقهرا. فيشهد النص انكسارا لذلك يبدو الشعري والأسطوري بمثابة جسمين متجاورين. وتوهم علاقة التجاور تلك بأن الشعر هو الذي اقتضى الأسطورة واستدعاها ليتابع بها عملية التكثيف الدلالي. لكن الأسطورة لا تدل إلا على (العنف/ والمباغتة). انها تحضر فتلغي التكثيف الدلالي. وتختزل التعدد الدلالي وهو ما جاهد النص ليبتنيه في دلالتين فقط. فلا تفي بحاجة الشعر بل تخذله. ولا تمثل حدث اغناء لدلالاته بل تمثّل فعل لجم لاندفاعاته. لذلك يشهد النص بعد حضور الأسطورة تحولا مفجعاً اذ تصبح بقية النص مجرد كلام تقريري اخباري خطابي لا شعرية فيه:

الدمــاء

الدمــاء

الدمــاء

وحدت بالمجرمين الأبرياء

لأنها ليست شيوعية

يقطع نهداها

تسمل عيناها

تصب صلبا فوق زيتونة... الخ

ان الشاعر يلجأ إلى التسجيع والتقفية ليتستر على تلاشي شعرية الكلام. لكنها ترد قسرية تشير إلى أن القول قد انقلب على صاحبه والشعر أفلت من يد الشاعر. لذلك يحتمي بالأسطورة من جديد فيورد أسطورة عشتار:

عشتار بحفصة مستترة

تدعى لتسوق الأمطار

تدعى لتساق إلى العدم(١٦)

ان لأسطورة عشتار دلالات متعددة (علاقة الحب بالضغينة/ الوجود بالعدم/ الغدر بالوفاء/ المرأة بالرجل/ العود الأبدي بالحياة.. الخ). لكن كل هذه الدلالات تعتصر في علاقة المشابهة (عشتار = حفصة) حتى لكأن الشعر هنا يبادل الأسطورة مكراً بمكر فيدخل عليها من الضيم ما يعصب بأبعادها ويخلفها مجرد شكل فارغ خواء. فضلاً عن أن التشبيه هنا مجرد قياس عقلي لا يمكن أن يفي بحاجات الشعر لأنه نوع من التعليل العقلي البسيط (ذهاب عشتار إلى العالم السفلي تعقبه عودة إلى الحياة = موت حفصة ستعقبه الثورة).

هذا هو حجم التنابذ بين كيانين: الأسطورة والشعر. عبثاً يحاول الشاعر أن يوهم بأن علاقة الشعر بالأسطورة علاقة تشابك. انها مجرد علاقة تجاور من خلالها يتراءى لنا قهر الشاعر للكلام واجباره له على الامتثال لرغبات الشاعر في اقتفاء تجربة غيره وحرصه على التماثل معه والاهتداء به باستنساخ تجربته.

الشعر الاسطوري وابتناء التغاير:

هذه اللحظة هي أشد اللحظات اندفاعاً ومضاء في مسار النص المعاصر وتحولاته(١٧). ذلك أنها مرحلة سيعدل فيها الشعر عن استدعاء الأساطير. حتى لكأن الشعر هنا يخرج من دائرة السحر، دائرة الافتتان بالأسطورة. أو لكأنه أيقن أن لا رجاء في أن يأتي الخلاص من الخارج.

لقد صار النص يفتتح مجراه في تلك العتبة المرهفة، العتبة الدقيقة التي يتقاطع في رحابها الواقعي والخيالي. ويتشابك الخيالي مع الأسطوري أي تلك العتبة التي تتقاطع في رحابها الأبعاد جميعها. لم يعد النص يحتمي بالرموز الأسطورية. بل صار يبتدع رموزه الشخصية. من صميمه يستلها وفق حاجات الشعر ومتطلباته. وبحركاته يبتنيها: حركات كلماته لحظة تعالقها وحركات صوره آن تشابكها، وهدير رموزه لحظة تأسسها وشروعها في العمل. انه لا يتعالى على الواقع، ولا يكتفي به. بل ينحني ويلتقطه ليغرسه في ما غاب عنه: الماضي المعن في المضي والآتي المعن في المجيء. وبذلك صار في الوجود ما خفي منها وما ظهر. وصار الواقعي المعلوم، في رحابه، عتبة مفتوحة على الخيالي المحجب. والخيالي، بدوره، عتبة مشرعة على الأسطوري المتكتّم على نفسه في أقاصي الواقعي وأصقاعه(١٨).

للقول على قائله سلطان إذن ..

دائما تكون للقول مقدرة فائقة على الزيغ والمخاتلة. لكن الشعر، هنا، لم يراوغ قائله فحسب، بل خاتل الناقد أيضا.

لقد كان الناقد واقعاً في دائرة الافتتان بما ظنه سر قوة الشعر الغربي حين جزم بأن لا معاصرة في الشعر دون أسطورة. ومثله كان الشاعر واقعا في دائرة السحر حين صار يتلقف الأساطير ويرغم النص على احتضانها.

أما النص فإنه ظل يتشكل مأخوذا بابتناء التغاير. وههنا بالضبط، تكمن خطورته وتنكشف أصالته.

إنه لا يكرس التطابق بل يهفو إلى بناء الاختلاف. يستكشف القديم العربي في اختلافه وتعدده ويفتتح مجراه في تلك العتبة الممتدة في المابين، ما بين التطابق الوهمي والهوية المتحولة، ما بين التراث الرسمي ونداء هوامشه المقموعة. فيغتذي بالمنجز الفني للنصوص التي تشغل من التراث هوامشه المسكوت عنها (النص الصوفي/ ألف ليلة وليلة/ الكتب الإباحية... الخ) أي نصوص التخوم تلك التي قمعت في الماضي، تلك النصوص المتوحشة التي سكت عنها العرب القدامى بعد أن استعصى عليهم فعل احتوائها

وترويضها لأن تلك النصوص هي الفضاء الذي في رحابه تتجلى الذات بكل أبعادها: بنزواتها وأهوائها، برغائبها وميلها العاتي إلى الوقوف ضد كل الممنوعات والمحرّمات. وفيها أيضا ينكشف ما من متخيلنا لا يقبل الترويض والاحتواء.

والثابت ان الانفتاح على هذه النصوص التي قمعت في الماضي إنما يتضمن نوعا من التحدي المعرفي الخطير مفاده أن العرب القدامى قد قرأوا الشعر من منظور يفي بحاجات وجودهم في زمنهم ذاك. وقراءتهم تلك هي التي تجعلنا نعتقد واهمين أن مدار الشعر القديم ومحصل أمره انما هو المدح والهجاء ووصف الواقع. حتى لكأن ذلك الشعر لم يكن الشعري فيه يتماس مع الأسطوري ويبتنيه في الكلام. والحال أن الشعر، قديماً وغداً، لا يمكن أن ينهض على نحول أصيل إلا متى حدث فيه فعل الانفتاح ذاك، انفتاح الشعري على الأسطوري الذي يستله النص من صميمه ويبتنيه بمكوناته.

يعني هذا ان النصوص التي تم احتواؤها وترويضها، تلك التي صارت، تحت مفعولات الترويض والتدجين والاحتواء، أليفة (نصوص امرىء القيس/ وطرفة/ وأبي نواس/ والمتنبي/ والمعري.. الخ)، تلك التي تشغل من التراث مركزه الرسمي المعلوم إنما تمثل، في الحقيقة، منطقة للاستكشاف وإعادة البناء في ضوء النصوص الواقعة في الهامش من جهة، وفي ضوء منجزات النص المعاصر. ذلك أن النص المعاصر انما يستمد شرعية وجوده بيننا ومقدرته على الفعل فينا، من وقوعه على تلك الشعرية المقفلة على نفسها في النص القديم. انه حركة تنام للقديم وليس هدماً له.

هذا ما يقوله النص المعاصر وفق طريقة موغلة في التستر. انه نداء الأقاصي واستكشاف الذات. وهذا ما يعبر عنه سعدي يوسف، وهو شاعر خبر الكتابة، عرف وجعها وهولها وبهاءها، فوضعته الكلمات قدام هذه الحقيقة التي يعلن عنها قائلا: «علاقتي بديوان الشعر العربي القديم علاقة دهشة. ومنه التقطت الكثير من قاموسي الشعري»(١٩).

الهوامش :

١ ـ ميخائيل نعيمة: الغربال. دار صادر. دار بيروت ط,٧ ١٩٦٤ ص: ١١٧ ههنا أيضا يتنزل ما كتبه الشابي في كتاب «الخيال الشعري عند العرب» يلح الشابي على أن الخيال العربي أجدب كالصحارى التي نما فيها. ويجزم قائلا: «ان الروح العربية حسية لا تنظر إلى الأشياء كما تنظر إليها الروح الغربية في عمق وتؤدة وسكون». انظر الخيال الشعري عند العرب. صدر عن الدار التونسية للنشر. ١٩٨٣ ص؛ ١١١

وههنا أيضا يتنزل افتتان جبران خليل جبران بوليام بلايك وشعره. يقول جبران متحدثا عن بلايك: «أتراها روحه عادت الى الأرض لتسكن جسدي». انظر كتاب نعيمة بالانجليزية:
Khalil Gibran: His Life and his works nawfal Publishers. Beirut Lebanan 1974

٢ ـ بيان الحداثة لأدونيس (علي أحمد سعيد). انظر كتاب البيانات. صدر عن مجلة كلمات. سلسلة «دفاتر كلمات». رابطة الكتاب والأدباء بالبحرين. البحرين ١٩٩٢ .

٣ ـ هذه هي الصفات التي يسندها أدونيس الى الآخر الغربي: «المغامرة في المجهول فيما لا يعرف / الابداعية/ التحرك في عالم لا سيطرة فيه للمقدس وللرموز الدينية/ التساؤل والشك/ الانفتاح/ الحركية والبعد النقدي/ التعدد.. الخ.

أما الصفات التي يسندها إلى «الأنا» فهي: العودة إلى المعلوم/ العيش في عالم لا سيطرة فيه إلا للمؤسسات والرموز الدينية/ التسليم واليقين/ المذهبية والانغلاق/ القبول والخضوع/ التحرك في عالم الانسان فيه ميت.. الخ.

انظر كتاب البيانات.. ص: (٥٤ ـ ٥٥).

٤ ـ نفسه ص: ٥٧ .

٥ ـ عبرت مجلة شعر في سنتها الأولى عن هذا الوعي. فلقد أوردت في العدد الأول افتتاحية ضمنتها كلاما للشاعر الأمريكي أرشيبولد مكليش في الشعر ووظيفته يلح فيه على أن الالتزام في الشعر ضرب من الخيانة المزدوجة: خيانة للعصر عن طريق الإيهام بأن الشعر جاء يحل ما فيه من مشكلات، وخيانة للفن وذلك بجعله مجرد وسيلة في صراع ما. يقول مكليش: «فليس على أولئك الذين يمارسون فن الشعر في زمن كزمننا، كتابة الشعر «السياسي» أو محاولة حل مشاكل عصرهم بقصائدهم، بل عليهم ممارسة فنهم بمستلزمات فنهم، مدركين أنه انما بواسطة فنهم لامست الحياة حياة البعض هنا في الماضي وقد تفعل ذلك أيضا في المستقبل».

مجلة شعر عدد ١ كانون الثاني ١٩٥٧ ص: ٤ .

٦ ـ مجلة شعر. لقاء مع السياب ورد بالعدد ٣ تموز ١٩٥٧ ص: ١١٢ .

٧ ـ جبرا ابراهيم جبرا: ترجمة الجزء المعنوان «ادونيس» من كتاب جيمس فريزر «الغصن الذهبي». نشرت الترجمة سنة ١٩٥٧ عن منشورات الصراع الفكري. يقول جبرا في المقدمة: «كان لهذا الجزء (أدونيس) فضلا عن خطورته الأنثروبولجية الظاهرة أثر عميق في الإبداع الأدبي في أوروبا في السنين الخمسين الأخيرة بما هيأه للشعراء والكتاب من ثورة رمزية وأسطورية نرجو أن يقبل عليها أدباؤنا لإغناء أدبنا الحديث».

٨ ـ ترجمة جبرا ابراهيم جبرا كتاب « ما قبل الفلسفة». صدر عن دار الحياة بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين. بيروت/ نيويورك ١٩٦٠ . يعني الكتاب بحضارة مصر القديمة: أساطيرها ورموزها ورؤاها للعالم..

٩ ـ احسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر. سلسلة عالم المعرفة الكويت ـ شباط ١٩٧٨ ص: ١٦٥ .

١٠ ـ يوسف اليوسف: الشعر العربي المعاصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٨٠ ص: ٤٢ .

١١ ـ خالدة سعيد : البحث عن الجذور. دار مجلة شعر بيروت ١٩٦٠ ص: ١٢، ١٣ .

١٢ ـ عزالدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. دار العودة. دار الثقافة. بيروت ط٣ ١٩٨١ ص: ٢٣٢ .

١٣ ـ حللنا هذه الظاهرة تحليلاً مفصلاً في كتابين لنا. الأول: لحظة المكاشفة الشعرية: اطلالة على مدار الرعب. صدر عن الدار التونسية للنشر. تونس ١٩٩٢ والثاني: كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر. صدر عن دار سيراس تونس ١٩٩٢ .

١٤ ـ السياب: أنشودة المطر. دار مكتبة الحياة بيروت ١٩٦٩ ص: ١٠٥ .

١٥ ـ نفسه ص : ١٠٦

١٦ ـ نفسه ص: ١١٠، ١١١ .

١٧ ـ حللنا هذه المسألة تحليلا مفصلا في كتاب: لحظة المكاشفة الشعرية: اطلالة على مدار الرعب. وفي كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر.

١٨ ـ كشفنا عن خبايا هذه الظاهرة وتبينا طريقة النص المعاصر في ابتنائها في كتاب المتاهات والتلاشي.

١٩ ـ أنظر كتاب: شخصيات ومواقف. (مجموعة حوارات أجراها ماجد السامرائي) صدر عن الدار العربية للكتاب. ليبيا/ تونس ١٩٧٨ ص: ٦٤ .

حول أهمية ندوة «عمان في التاريخ»

أي ان مهمة الدارس لهذا التاريخ وأحداثه ومعارفه ستكون على جانب من الصعوبة، فالمادة الموجودة في بطون الكتب والوثائق والنصوص والآثار، ممتدة عبر مساحة بالغة الاتساع في الزمان والمكان، كما يتضح ذلك في دراسات المقارنات والمقاربات التي تذهب نحو العهد السومري وعلاقات السومريين بالعمانيين والتفاعل الحضاري والمعرفي بين سومر وعمان أو تلك التي تذهب صوب شواطىء أفريقيا وتخومها، شرقا وشمالا، وامتداد القيم والدين والأنساب ابان كانت عمان امبراطورية مترامية القوة والأطراف. أو بعلاقات الحضارات وحوارها وتصادمها أحيانا مع الغزاة البرتغاليين وغير ذلك مع الهند وأقاليم من أوروبا وأمريكا فضلا عن علاقتها مع محيطها العربي والاسلامي.

«« ندوة «عمان في التاريخ» التي تبنتها ونظمتها وزارة الاعلام في عام التراث الذي أطلق فعالياته ونشاطاته صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم بدء هذا العام، وعيا بمسؤولية تاريخية جسيمة، بضرورة وصل الحاضر المشرق بذلك الماضي الذي تتجلى أطوار مجده وعظمته في أكثر من حقبة ومنعطف تاريخي. كما أكد ذلك جلالته بمقولته السامية «بأن عمان تسير في ركب التقدم من قاعدة صلبة وهي التاريخ والحضارة العمانية».. فالتقدم الحضاري هو هذا المركّب الشامل بعناصره الروحية والمادية التي تسري في عروق الزمن والمجتمع لتغذي كل تطور وتقدم. »»

تستدعي الندوة الهامة والواسعة «عمان في التاريخ» التي انعقدت بتاريخ ٢٤ ـــ ٢٧ سبتمبر ١٩٩٤، تستدعي أكثر من وقفة تأمل وتفكير. فمن جهة كانت حدثا في ذاته تحقق عبر هذا الحشد من الباحثين والمؤرخين الذي يصل الى الثمانين من مختلف أنحاء الوطن العربي والعالم. ذهبت أبحاثهم ورؤاهم وانشغالاتهم مذاهب شتى في التنقيب والنظر الى كنوز التاريخ العماني ولآلئه الخبيئة وانجازاته التي تناسلت وتقادمت عبر أزمنة سحيقة وعهود شتى، جامعها الأساسي قوام الشخصية العمانية والمجتمع العماني في حربه وسلمه، بره وبحره، سفحه وجبله، داخله وخارجه. جامعها الانجازات المعرفية الكبيرة التي تحققت في حقول شتى ومجالات ارتاد آفاقها الصعبة، العقل والخيال العمانيين ببصيرة ثاقبة وخيال خلاق اقترن وتوازى وتداخل مع العقل العماني وتجلياته المختلفة في الداخل الذي ابتنى قاعدة تاريخية وعمرانية ومجتمعية حصينة تعالت في لحظاتها الكبرى لمواجهة الأعداء والخصوم والطامعين، على الانقسامات القبلية والطائفية، تلك التي تفتت أي وحدة مجتمعية، عروة المواجهة والبناء والعمران. فكان المجتمع العماني وقيادته النابعة من صميم بنائه وتكوينه عبر تاريخه الطويل، مثالا لهذا التلاحم والاندماج والابداع في المواجهة والعمران.

ومن جهة أخرى فتحت هذه الندوة بوابة الأسئلة والاحتمالات والرؤى المختلفة، بقديمها ومعاصرها على هذا التاريخ الزاخر، الذي لم تمض فيه الدراسات المعاصرة بعيدا في سبر أغواره وملاحقة أحداثه وتحليلها وتصويبها في نسق وسياق متكاملين.

يتطرق البحث المعاصر الى ما تقدم وغيره، ويتطرق بشكل أساسي الى الانجازات المعرفية والدينية والأدبية والعلمية.. فالانجاز العماني على صعيد الحوار والصراع المعرفي بين المدارس الاسلامية ومذاهبها المتعددة يعد اثراء للفكر الاسلامي وتنويعا يتسم بالخلق والاجتهاد والابتكار ضمن الطموح نحو وحدة الفكر الاسلامي الكبرى التي تعلو على التعصب والتطرف والتمذهب الأعمى وربما هذه الصفات الأخيرة هي التي عصفت بروح الاسلام وحقيقته الأزلية الخالدة.

ان العمانيين كما يتضح من خلال البحث الموضوعي ليسوا، كما يصفهم الخصوم اللامعرفيون، بأنهم دعاة انكفاء وانغلاق فقد ساهموا في السجال الاسلامي بروح منفتحة وصدر رحب، والانكفاء والصرامة كانا حين يستشعرون من قبل «الآخر» تهديدا وخطرا على وجودهم الروحي والمادي..

* * *

أشرنا الى أن البحوث تتوزع عبر خارطة كبيرة في التاريخ والجغرافيا والسياسة والعلوم، لا يتسع لها المجال في هذه العجالة، التي ليست الا اشارات لأهمية الندوة والندوات القادمة التي ستكون على شاكلتها من التنوع والجدية والاحاطة بتضاريس التاريخ والانسان المختلفة في عمان..

صوب التاريخ يذهب بحث الدكتور فوزي رشيد في ايضاح خلفية العلاقات بين حضارة وادي الرافدين وعمان، فالمختصون في تاريخ العراق القديم والدراسات المسمارية، أجمعوا على ان الاسم الحديث لبلاد «مجان» القديمة هو عمان، لقد استورد سكان بلاد الرافدين بشكل خاص حجر الدايورايت من مدينة مجان.. والآثار المصنوعة من هذا الحجر والكتابات المسمارية تؤكد بأن السفن العمانية كانت تجلب هذا الحجر بطلب من التجار العراقيين منذ زمن الملك سرجون الأكدي: (٢٢٤٠ ـ ٢٣٨٤ ق.م)، وقد فضل العراقيون القدامى هذا الحجر كثيرا بحيث ورد في كتابات الحاكم كوديا (٢١٤٤ ـ ٢٢٢٤ ق.م) بأنه أفضل من أي معدن آخر معروف وحتى أنه أفضل من الذهب..

إن العلامات المسمارية التي كتبت بها مدينة مجان قد أكدت لنا بأن المدينة المذكورة كانت مشهورة بصناعة السفن التجارية، لأن اسمها كان يكتب بالعلامتين «ما» التي تعني سفينة و«جان» التي تعني هيكلا، وبذلك يكون معنى الاسم كاملا «هيكل السفينة» مما يؤكد أنها كانت تمارس صناعة السفن والذي يزيد هذا التأكيد سطوعا هو ان عمان خلال الفترة العباسية وحتى أوائل القرن التاسع عشر كانت مشهورة أيضا بصناعة السفن ومثال السندباد البحري وانطلاقه منها بارزا.

يمضي البحث نحو أدغال ذلك التاريخ البعيد في الصناعة والحياة وما ينتج عنهما من علاقات وتبادلات لأبرز قوى ذلك العصر وأكثرها تأثيرا في مسار التاريخ، وحيث تتناسل قيم التاريخ والمعارف عبر العهود الوسيطة والمتأخرة. فالبلدان العريقة لا يغرب نجم قيمها وقوام شخصيتها وان شهد ركودا في بعض المراحل والأزمان لاتفتأ أن تقوم وتتواصل وتتجدد..

ان الشخصية العمانية التي يحتل البحر جزءا أساسيا من تكوينها

ولحمتها ومداها، كانت تحقق ذاتها وتتواصل وتنشر قيم الاسلام والعروبة عبر البحار، في جهات شتى، منها شرق افريقيا.
وكما يوضح الدكتور عبدالفتاح حسن عليه بأن الدور العماني لم يقتصر في هذا الاتجاه على مناطق شرق افريقيا بل تعداه الى الهند والصين وأصبحت التجارة العمانية رائدة الطرق البحرية المطلة على الهند، وعلى الساحل الشرقي الافريقي.
ولعب الاسطول العماني دورا أساسيا في الجهاد والدفاع ضد البرتغاليين ابتداء من أسرة اليعاربة، وتضافرت جهود العمانيين في ظل الامام سلطان بن سيف اليعربي الذي تمكن من طرد البرتغاليين عام ١٦٥٠م.
وتابع العمانيون جهادهم ضد الغزاة بطردهم من الخليج العربي وتصفية نفوذهم في مناطق شرق افريقيا ومناطق من الهند وتوجت هذه الجهود والمواجهات الحادة مع القوى الخارجية، باكتمال المشروع الحضاري العماني في عهد الأسرة البوسعيدية وفي عهد السيد سعيد بن سلطان.. الذي كان استمرارا تطوريا لجده السيد أحمد بن سعيد مؤسس الدولة البوسعيدية سنة ١٧٠٠ ـ ١٧٨٣م، الذي حرر ووحد عمان بعد حروب وانقسامات داخلية وغزوات خارجية ممثلة في الزحف الفارسي الذي احتل أجزاء أساسية من عمان قبل طرده بقيادة السيد الامام أحمد بن سعيد وتحرير البلاد من الفرس بشكل كامل.
وفي مرحلة مؤسس الدولة البوسعيدية، شهدت عمان قوة وازدهارا فإلى جانب اهتمامه بالاستقرار السياسي اهتم بالناحية التجارية فكان الى جانب امتلاكه اسطولا حربيا كان يمتلك اسطولا تجاريا ضخما وقد توسعت التجارة في عهده توسعا لم يسبق له نظير في أي عهد وأصبحت مسقط من أهم المدن التجارية في الخليج العربي وغدا ميناؤها من أهم الموانىء التجارية الذي ترتاده السفن الأوروبية.
وعبر تاريخها اللاحق استمرت الأسرة البوسعيدية في متابعة هذه المنطلقات الكفاحية العظيمة في مطاردة الغزاة من عمان بفعالية ودأب كبيرين كقيادة للشعب العماني وتقاليد نضاله وحريته واستقلاله.
وشكلت عمان في تاريخها حاضرة بلاد العرب ونافذتها المطلة على المحيط الهندي وبلاد السند والهند. ورغم الدور الطليعي الذي قامت به عمان في سياق الأمة العربية والاسلامية ووقائعه المشرقة، لكنها ظلت، لبعدها عن مراكز الخلافة الاسلامية وانشغال المؤرخين بأخبار الخلافة، لم تنل القدر الذي يليق بها من اهتمام المؤرخين وأصحاب الأخبار. ورغم الاسلام المبكر لأهل عمان لكنهم ظلوا سادة بلادهم ولم يسمحوا لجيوش الخلافة بالسيطرة عليها على غرار البلدان الأخرى وظلت ادارة شؤون البلاد بيد أهلها وكان الخلفاء الراشدون يحترمون هذه الخصوصية للعمانيين الذين ساهموا في الجهاد العسكري العربي الاسلامي وفي فتوح الشرق ومشاغلة القوات الفارسية وشاركوا في بناء المدن الاسلامية كالبصرة والكوفة.
لما وصل زمن الخلافة الى فترة الحجاج بن يوسف الذي أغضبته خصوصية العمانيين فأرسل جيوشه التي هزمها العمانيون اثنتي عشرة مرة بقيادة «ال الجلندي» قبل أن تسيطر الجيوش الأموية لاحقا وبشكل مؤقت.
تدل الكشوفات الأثرية والأنثربولوجية على علاقة عمان التي سميت بهذا الاسم نسبة الى «عمان بن قحطان» حسب المؤرخ العلامة نور الدين السالمي، الذي استقاه من ياقوت الحموي في معجم البلدان. ورواية أخرى تقول: انها سميت باسم «عمان بن ابراهيم الخليل» الذي بنى المدينة.. وفي النواحي الاشتقاقية، أعمن اذا أتى عمان، ويقال أعمن يعمن اذا أتى عمان، والعمن المقيمون بعمان، ويقال: رجل عامن وعمون ومنه اشتق اسم (عُمان).. وقيل: اعمن دام على المقام بعمان.
وتدل هذه الكشوفات لما قبل اسلامية على طابع عروبة المنطقة وروحها وتقاليدها.. وقد كان مجيء القبائل الأزدية بعد خراب سد مأرب التي اكتسحت الاحتلال الفارسي وأعادت البلاد الى روحها وأصالتها، تأكيدا وتتويجا لهذا الطابع البعيد والعميق في تاريخ المنطقة.
وحسب الكشوفات التي ينقلها الدكتور غنيمي الشيخ عن أهمية الطرق المتبعة منذ العصور القديمة التي تمتد الى مطلع الألف الثالثة ق.م في استغلال النحاس وتعدينه وشبكات الري الزراعية وغيرها، فإن هذه الفعاليات التعدينية لاتزال ممتدة منذ الأزمنة السحيقة حتى اليوم في عمان بجانب أشكال أخرى من الفعاليات، في الزراعة وفي بناء القنوات تحت الأرضية المزودة بآبار للتهوية (الأفلاج) وشبكات المياه والطواحين القادرة على رفع المياه من الوديان الى المصاطب الزراعية باستخدام دواليب تتحرك لولبيا وتغذية أحواض خزانات متباعدة.
وكان نمط المعمار والبناء في عمان عبر عصور وأطوار مختلفة، شاهدا حقيقيا على مقدرة التحدي لقوى الطبيعة ومقدرة استيعابها واستثمارها لصالح الفرد والمجتمع، هذه الطبيعة التي من الصعب قهرها والتكيف معها الا عبر العبقرية والتعامل الفذ في الاخضاع والاستثمار والانسجام.
في مسار التاريخ العماني في العهود الاسلامية ينقل غنيمي الشيخ عن صلاح العقاد تشخيص وقائع مرحلة السيد سعيد بن سلطان حفيد مؤسسة أسرة البوسعيد الحاكمة في أنها من أزهر العصور التي مرت بعمان من خلال القرن التاسع عشر ان لم يكن أكثرها ازدهارا رغم الصعوبات الكثيرة التي واجهته في بناء الدولة، ويرى المؤرخون ان السيد سعيد بن سلطان هو بلا شك أبرز الشخصيات في أسرة البوسعيد التي لعبت دورا في تاريخ عمان والخليج وشرق افريقيا ولا نكون مبالغين اذا اعتبرناه من الشخصيات الهامة جدا في تاريخ العرب الحديث.
وفي عهد السلطان سعيد بن سلطان أقيمت العلاقات والاتفاقات الدولية بين الامبراطورية العمانية ودول أجنبية منها الولايات المتحدة الأمريكية واليها بعث السيد سعيد سفينته المسماة (سلطانة) في رحلة الى ميناء نيويورك الأمريكي عام ١٨٤٠ لتقوية العلاقات مع الولايات المتحدة الأمريكية وللتجارة وشراء الأسلحة التي كان في حاجة اليها أثناء صراعه مع الوجود البرتغالي في موزنبيق. واختار السيد سعيد، أحمد بن نعمان أمين سره الخاص، ليكون ممثلا له في الولايات المتحدة كأول مبعوث عماني.. وفي ظل العلاقات الدولية المؤثرة خلال القرن التاسع عشر تصدت الدولة العمانية لعدد من الاضطرابات الداخلية والخارجية خلال عهد السيد سعيد بن سلطان.
وقد تميز نظام حكمه الاداري بطابع التحديث والرقي. واستطاع السيد سعيد أن يحافظ على ممتلكات الدولة بواسطة دبلوماسيته المعهودة باستغلال الامكانيات الاقتصادية لتأمين سلامة الدولة.
بفضل حنكته الدبلوماسية أظهر السيد سعيد بن سلطان تعاونا مع البريطانيين اتسم غالبيته بالطابع التجاري السلمي وتعاون معهم في محاربة تجارة الرقيق.
وخلال عهده أبرم السيد سعيد بن سلطان الكثير من الاتفاقيات الدولية بدأها مع حكومة الهند والولايات المتحدة الأمريكية خلال عام ١٨٣٣م ووثق علاقته المتصاعدة مع بريطانيا عام ١٨٣٩م التي بموجبها ربط علاقات البلدين بهذه الاتفاقية المشهورة التي وضعت وأطرت أسس التعامل المستقبلي بين البلدين.
كما وقع السيد سعيد بعد خمس سنوات اتفاقية أخرى مع فرنسا عام ١٨٤٤.. وتجيء أهمية هذه الاتفاقيات من ناحية تركيزها على التنظيم التجاري والعلاقات الودية بين الدولة العمانية وهذه الدول.
كما عكست تلك الاتفاقيات اهتمام حكومة السيد سعيد بن سلطان بمظاهر تحسين مواردها الاقتصادية والتجارية وزيادة حركة الموانىء التجارية والعائد الاقتصادي لها والتطوير الاداري والتنظيمي وتأمين سلامة ممتلكات الدولة الواسعة الأطراف وابعادها عن شبح الصراعات والأطماع الدولية... انها سيرة تاريخ مكتظ بالوقائع والأحداث والاشراقات والبطولات على كافة الأصعدة.

***

فتحت ندوة «عمان في التاريخ» الجدل والاجتهاد بحرية تامة وكانت بوابة لندوات وتظاهرات ثقافية يتطلبها الوضع الثقافي والفكري في السلطنة. فالثقافة العمانية قديمها الزاخر المتراكم وجديدها الآخذ في التبلور والوضوح بحاجة الى هكذا ندوات تفتح فيها حرية البحث والرأي المسؤولين، وتذهب نحو التوثيق والتنقيب كما تذهب نحو التحليل والوجهة الابداعية.

من مرايا حضارة الانسان العماني

مدينة نزوى

محمد اليحيائي
عدسة : بدر النعماني

هندسة
الحياة
في
المكان
الصعب





هنالك على الأرجح طريقتان لوصف مدينة تحتل، تاريخيا، في الماضي والحاضر، مكانة خاصة في الذاكرة الجماعية والوعي العام:

١ــ كتابة تتقصى تاريخ المدينة عبر مراجعة عميقة لمدوناته ومرجعياته المختلفة. كتابة تتحول تلقائيا، كتابة تاريخيه، أو على الأقل، كتابة في أو حول التاريخ.

٢ ـ كتابة صحفية تصف المدينة وصف العين للون، والأذن للصوت، والأنف للرائحة، وصفا حواسيا ظاهريا يحول كل ماهو تاريخي، ثقافي وأثري، الى مادة «سياحية / فولكلورية».

غير أننا ونحن بصدد الكتابة عن مدينة تتموضع في أهم وأبرز مفاصل التاريخ العماني القديم والحديث. مدينة، في الأساس، صانعة اهم وأبرز مفاصل هذا التاريخ، ومازات حتي اليوم تلعب دورا مؤثرا في مساراته، على الأصعدة المختلفة: الإجتماعي والثقافي والسياسي، سنحاول قدر المستطاع تجنب الاشتغال، في وصف هذه المدينة، «نزوى»، على أي من الطريقتين المعروفتين في سياق ما هو سائد ومعروف من كتابة مشابهة، حتي لا نقع في مطب كتابة تاريخية ستكون لو حدث ذلك كتابة ناقصة ومبتسرة. أو على الأفضل، كتابة جافة ومحتقنة بأحداث ضخمة، أحداث دول وزعامات ونزاعات وحروب وتحولات وانكسارات، صعود وهبوط. عالم تاريخ هذه المدينة، صاخب ومتنوع، لاتدعي هذه الكتابة امتلاك أدوات التعامل معه.

وفي المقابل سنحاول تجنب الوقوع في سطحية وسهولة كتابة صحفية سريعة ومفككة، هذه الصفحات ليست مكانا مخصصا لها.

وما سنحاوله، إذا، طريقة ثالثة في وصف «نزوى»، تجمع بين التاريخية والصحفية دون الوقوع في صرامة الأولى أو سهولة الثانية.

إنّ هذه الكتابة لاتهدف في الأساس إلى التعريف بـ«نزوى» فهي كما يقول المؤرخون العمانيون أعرف من أن تعرّف. ونخالها أصعب من أن تُعرف. ولكنها تطمح فحسب الى وصفها وصفا يعرض لبعض من ملامحها، قديما وحديثا.

الانسان والمكان

أيهما في البداية يجيء بالآخر، المكان بالانسان ام الانسان بالمكان، من يبني الآخر ويؤسسه ويبعث فيه الحياة، من يجعل الآخر قابلا على الحياة ضمن شروط الحياة الأساسية ؟.

سنقول ببداهة: الإنسان هو صانع الحياة وشاغلها والمشغول على الدوام بها.

يؤثث الانسان المكان حجرات وطرقات، منازل ومزارع. يسوّر المكان ويسيّجه، يحوله بالحياة من مكان عام الى مكان خاص وخاضع له خضوعا يحوّل الإنسان فيما بعد الى مادة يستهلكها المكان ويفنيها لبقائه.

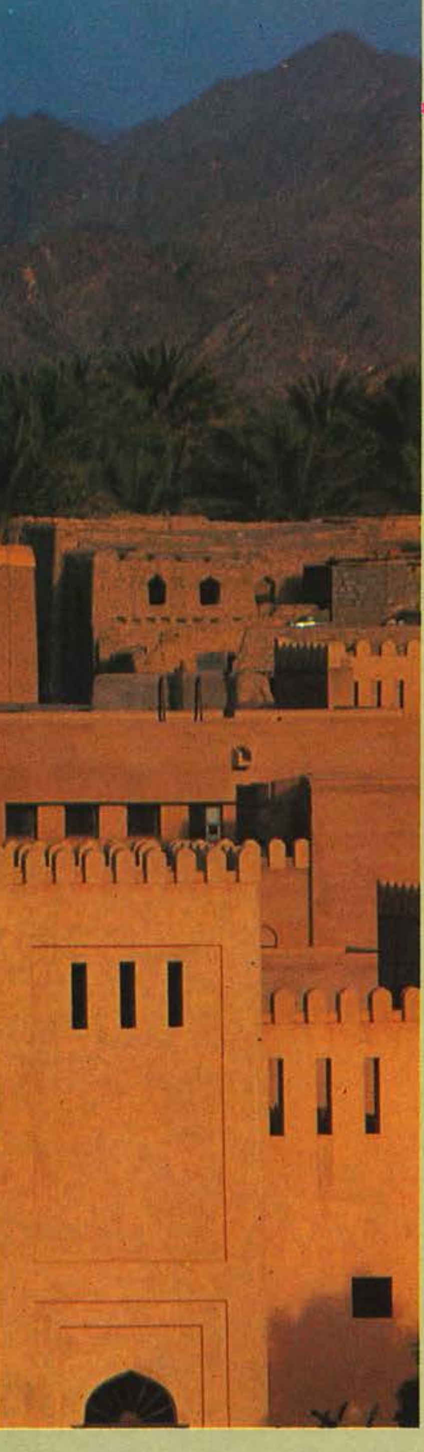
يبقى المكان إذا ويفنى الإنسان. يزول الباني على الدوام ويثبت البناء.

غير أنا سنعاود طرح السؤال بصيغة ثانية: صيغة أن الحياة قبل الإنسان. الإنسان يطور الحياة فحسب ولايوجدها. الحياة موجودة منذ الأزل، موجودة، قبل الإنسان، في الطبيعة، في المكان. ونقول دوماً إن حياة ما في هذا المكان، وإن مكانا ما يخلو من هذه الحياة. إذاً ما يغري الإنسان بمكان ما، مكان بعينه دون سواه هو الحياة. وأول وأهم شرط وعلامة على وجود الحياة في مكان ما هو، كما عرفها الإنسان منذ الأزل: الماء والكلأ.

من هنا، من هذا المدخل حاولنا تتبع أول حياة عرفتها نزوى:

[نشأة هذه المدينة العريقة وأول من استوطنها قبل العرب ثم أول من استوطنها من العرب ولم كان لها أن تحتل هذه المكانة التاريخة البارزة والكبيرة؟!.

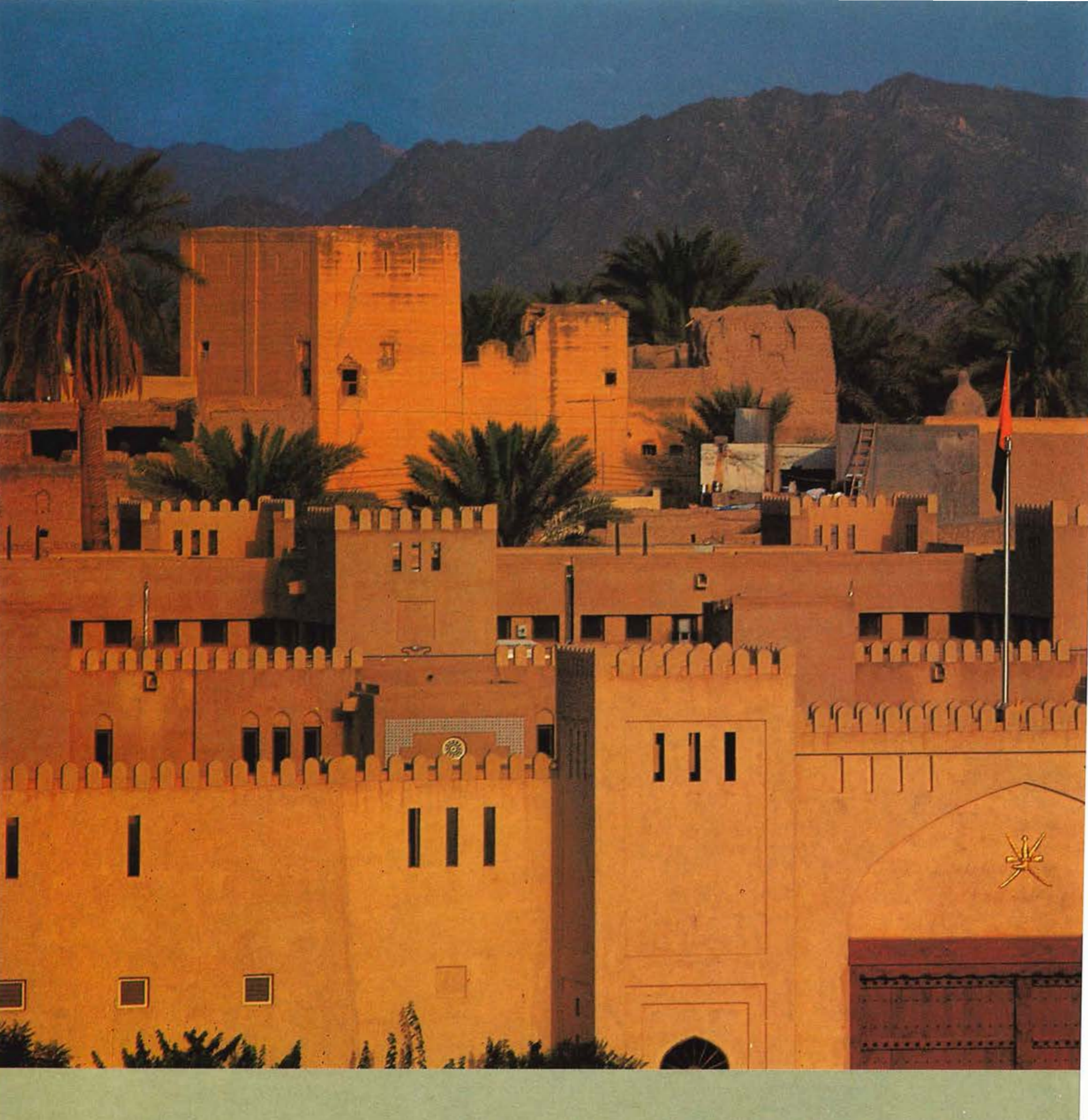
وسنعترف أننا قضينا وقتا طويلا عند الإعداد لهذه الكتابة في طريق غامض وملتو ولم يوصلنا هذا الطريق، عدا السؤال الأخير حول المكانة التاريخة، الى بداية واضحة ومحدده نستطيع بها ومن خلالها تحديد نشأة نزوى، ومعرفة من سكنها قبل العرب ولا أول من استوطنها من العرب. ولانستطيع التخمين على المقاربة التاريخية وحدها أن أول من استوطن هذه المدينة من العرب هم الأزد الذين وفدوا على عمان بقيادة مالك بن فهم بعد انهيار سد مأرب في اليمن والذي قاتل بجماعته الفرس وأجلاهم عن الأرض، والحادثة التاريخية معروفة ولانرى ضرورة هنا لذكرها. ذلك أن عروبة الأرض العمانية والتي هي جزء أساسى من شبه الجزيرة العربية سابق عبر كل تصور تاريخي للوجود الفارسي الموصوف أساسا بـ«احتلال»، أي أنّ صفة المحتل هنا تعطي دلالات واضحة على وجود عربي قائم فوق الأرض العمانية، رغم أن ما وضح لنا وما وجدناه مدونا في معظم الكتب التي تناولت تاريخ هذه المدينة لا يعود الى ابعد من بداية العهد الإسلامي، باستثناء مؤلَف واحد هو «خفايا التوراة» لكمال الصليبي. وملامح المكان وآثاره الباقية تدلل دون شك على وجود حياة سابقة للعهد الإسلامي في هذه المدينة، حياة لم تؤرخ وربما يرجع ذلك الى أسباب عديدة أهمها، حسب تقديرنا، عوامل الثبات والإستقرار الذي كانت تفتقده بعض المدن الهامة في الجزيرة العربية، استنادا الى الطبيعة الجغرافية، والتركيبة العشائرية والقبائلية، وحياة التنقل والترحال الدائم، حياة البداوة التي كان يعيشها العرب قبل الإسلام.



منظر عام لمدخل السوق

وهنالك عامل أخر وهو ضعف حلقات تاريخ هذه المدينة وتاريخ كل المدن العمانية الهامة، والمتمثل في الغياب الكامل لآليات التأريخ والبحث «التاريخاني» لدي المؤرخين العمانيين في العهود السابقة. واعتمادهم على المنظومة التقليدية في سرد التاريخ وكتابته، سردا حكائيا إن صح التعبير، يقول ويسرد أحداثا عن سابق عن سابق.

هذا اذا علمنا أيضا انه لايوجد مؤلف أو دراسة مكرسة لتاريخ هذه المدينةَ ولا



لغيرها من المـــدن.

هنـالك حضور واضـح وإن كان متقطعـا لـــ«نزوى» ولــ«صحار» ولــ«الرستاق» ولـــ«قلهات» ولـــ«مسقط» ولغيرهـا من المدن التي لعبت أدواراً بــارزةً في مسيرة التــاريخ العماني،في معظم كتب التاريخ وكتب الفقه التي الفهـا عمانيــون وغير عمانيين، حضـور رغم وضوحه المتقطع لايـروي ولايشفي سؤالات البحث ولا جراحات التأريخ.

برزت «نـزوى» بين المدن العمانية، قبل أن تكون عاصمة سياسية لعمان، كعاصمة علمية ومركز ديني هام في خـارطة المراكز الإسلامية آنـذاك ، وكانت «نـزوى» التي لقبت فيما بعد بـ«بيضة الإسلام» حـاضنة المذهب الإبـاضي وسـاحتـه وحصنـه الحصين. والبيضــة في التسمية هنـا هي الساحـة، أي إن «نزوى» هي ساحة الإسـلام لما جمعت من علمائه الكبار في ذالك الـزمان. ويقـال إنهـا لقبت كذلك في عهـد الإمام «غسـان بن عبـدالله». ويـورد التسمية شاعر عمان الكبير «أبـو مسلم ناصر بن عديم الرواحي» في نونيته الشهيرة :

وافرق بها البيد حتي تستبين لهـا
(فرق) على (بيضة الإسلام) عنوان
فإن تماينت الحــوراء شاخصـة
لها مع السحب أكفان وأحـضان
فحط رحـــلك عـنها انه بلغـت
(نزوى)، وطاف بها للمجد أركان

وقد خرّجت هذه المدينـة كوكبة من العلماء والفقهاء والمؤرخين الذين كانت لهم اسهاماتهم الكبيرة والمؤثرة في التـاريخ الإسلامـي ولو لم

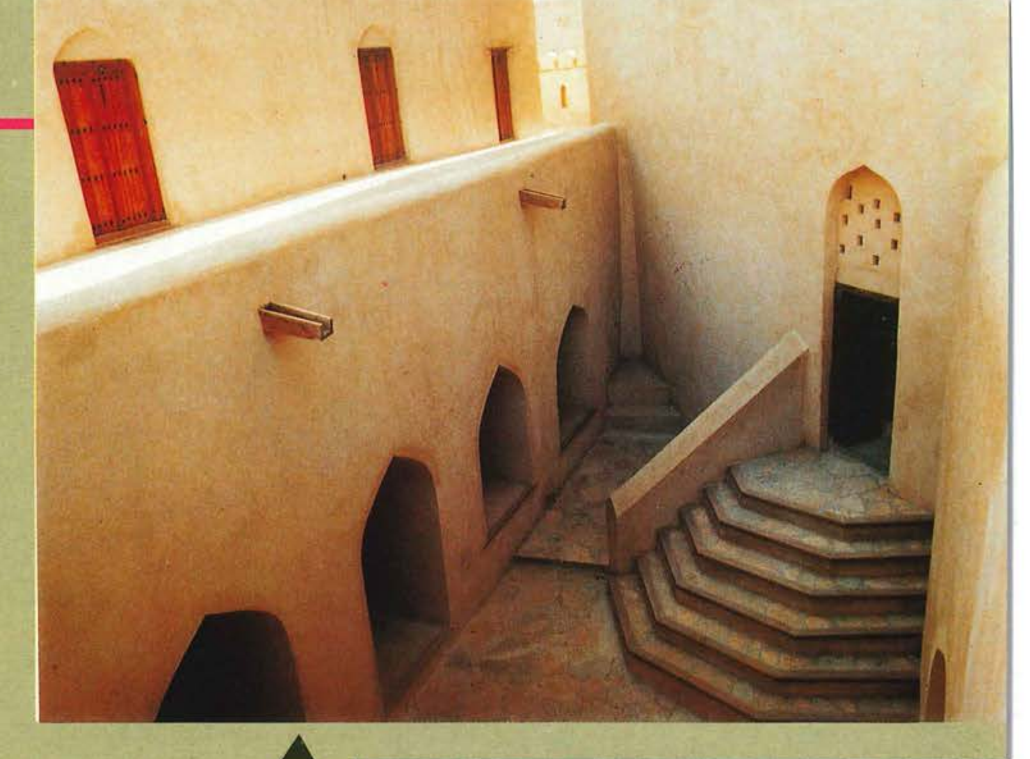
تخرّج «نزوى» غير فقيه الأمة «ابي الشعثاء جابر بن زيد ١٨ـ ٩٣هـ» لكفاها فخرا. ومن بين علماء «نزوى» العلامة الكبير، مرجع علماء زمانه «ابن محبوب» و«بشير بن المنذر» وسليمان بن عفان و«حتّات بن كاتب» المعروف في سير المسلمين «بالفقه الواسع والعلم النافع» و«محمد بن وصّاف النزوي» و«محمد بن روح بن عربي الكندي».

ولعلماء «نزوى» في هذا السياق ريادة في تأليف الموسوعات العلمية / الإسلامية، ويمكن القول أن معضم الموسوعات العمانية في علوم الدين هي «صناعة نزوية».

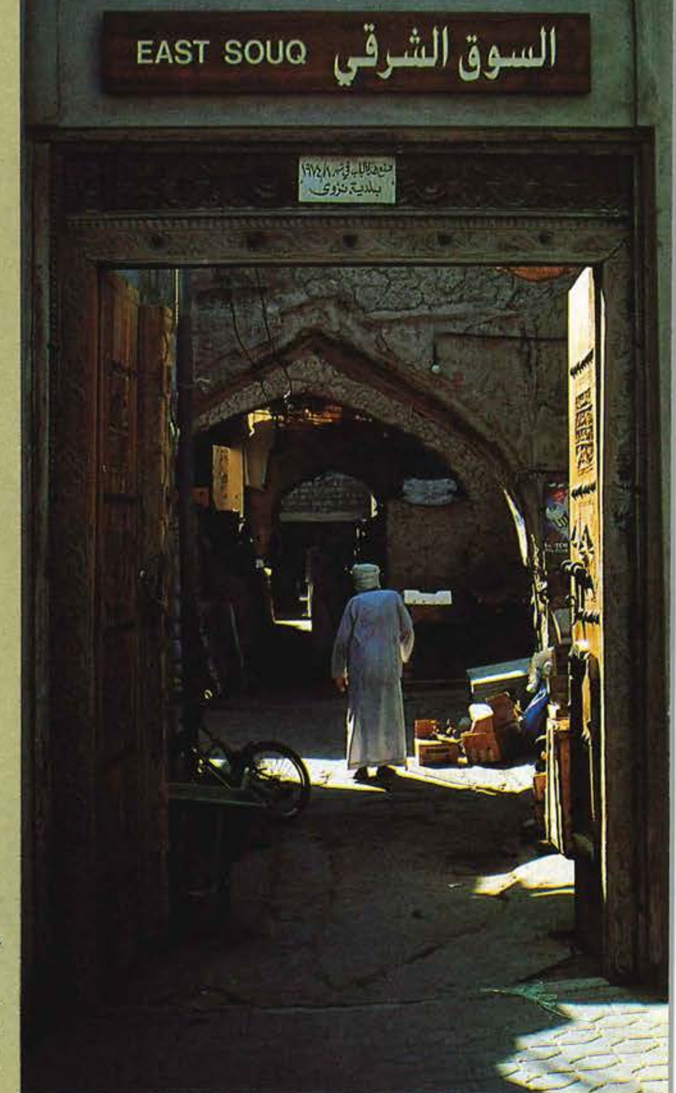
ويقول فضيلة الشيخ «احمد بن حمد الخليلي» مفتي عام السلطنة في محاضرة له عن نزوى ان التاريخ يذكر ان هنالك موسوعة للإمام «ابن محبوب» في سبعين سفرا وأخرى للإمام «بشير بن محمد بن محبوب» ايضا في سبعين سفرا، غير ان هاتين الموسوعتين ليس لهما الآن وجود لا في عمان ولا في بلاد آخري وإنما ذكرهما «البدر الشماخي» في القرن السابع للهجرة.

غير أن ثمة موسوعات بقيت أو بقيت أجزاء منها وقد حقق بعضها وطبع.. منها «بيان الشرع ـ الجامع للعلوم الإسلامية الأصل والفرع ـ للشيخ العلامة محمد بن ابراهيم الكندي» وقد جاءت هذه الموسوعة التي تناولت جميع أبواب الفقه والعقيدة في ثلاث وسبعين جزءا. وهنالك موسوعة «كتاب المصنف» للشيخ «ابي بكر احمد بن عبدالله الكندي» والتي جاءت في واحد واربعين جزءا. وموسوعة كتاب «التاج» للعلامة عثمان بن عبد الله الأصم وقد بقيت أجزاء منها ووجدت لها نقول في «قاموس الشريعة». وغيرها من الموسوعات الهامة.

واذا كانت الأهمية العلمية لـ«نزوى» هي التي مكنتها فيما بعد لأن تحتل مكانة سياسية كبيرة في عمان، يضاف اليها بطبيعة الحال موقعها الجغرافي / الاستراتيجي. فمن الناحية الجغرافية تقع «نزوى» في قلب داخلية عمان، في منطقة كانت تسمى «الجوف»، جوف عمان وداخلها. والجوف، كما يقول العلامة سالم بن حمود السيابي في كتابه «العنوان عن تاريخ عمان ـــ ص ١٤» :«اسم يقع على بلدان العوامر تغريبا، فيشمل ازكي وأعمالها، ونزوي وأعمالها، وبهلى وتوابعها والحمراء وما اليها، الى الجبل الأخضر شمالا وجبل الكور غربا» و«نزوى» في هذا الجوف تحتل جوفه. وهي من الناحية الاستراتيجية المستمدة أساسا من موقعها الجغرافي، مكان تحيطه وتحصنه الجبال، عصي عن أياد وعيون الغزاة والمستعمرين في تلك الحقب. وسنتعرف لاحقا انطلاقا من هذا الموقع الحصين، أن «نزوي» لعبت دورا آساسيا في حسم الكثير من



جانب من هندسة البناء في قلعة نزوى



مدخل السوق الشرقي

الصراعات العسكرية التي دارت في أزمان مختلفة وفي إجلاء المستعمر البرتغالي، ليس عن الأراضي العمانية فحسب، وإنما من المنطقة والمحيط الهندي وحتى شرقي افريقيا.

نقول انه اذا كانت تلك الأهمية العلمية لهذه المدينة هي التي مكنتها من أن تحتل مكانة سياسية بارزة فان ذلك دلالة للدور الذي كان يقوم به العلم والعلماء في تسيير أمور الدنيا الى جوار أمور الدين.

ويذكر التاريخ انطلاقا من هذه الاهمية العلمية لـ«نزوى» أن رسالة الرسول (ﷺ) الى «عبد»و«جيفر» ابني «الجلندى» والتي تدعوهما وأهل عمان للإسلام، قرئت بعد فض ختمها في «صحار» عاصمة عمان في ذلك الوقت في «جامع الشواذنة» بـ«نزوى».

في وصف «نزوى»

سنقدم هنا «مختارات» مما تيسر لنا مراجعته من ذكر لهذه المدينة في بعض المؤلفات والمراجع التاريخية، نزوى بعين المؤرخ «القديم»، نزوى «القديمة» على كل حال، قبل تحولات المدنية واشتراطات الحياة الحديثة التي تعيشها المدينة كما كل المدن العمانية منذ بزوغ فجر النهضة العمانية الحديثة عام ١٩٧٠م، والتي حافظت على مجمل الملامح التاريخة للمدن العمانية وعنيت عناية كبيرة بحماية وترميم الآثار القديمة والتي علي أول قائمتها آثار نزوى. وربما ان الزائر اليوم لـ«نزوى» سيلمح أي جهد بذل في إحياء تراث «نزوى» من قلاع وحصون وابراج ومساجد وأسواق وأسوار قديمة، بحيث أصبحت الى جانب كونها علامات هامة على تاريخ مجيد، علامات هامة وكبيرة على حاضر زاهر.

يعرف «ياقوت الحموي» نزوى في «معجم البلدان، ج ٥، ص ٢٨١» يقول:

((نزوة بالفتح ثم السكون وفتح الواو، والنزو الوثب، والمرة الواحدة. ونزوة جبل بعمان وليس بالساحل، عدة قرى كبار يسمى مجموعها بهذا الاسم، فيها قوم من العرب، كالمعتكفين عليها، وهم اباضية، يعمل فيها صنف من الثياب، منمنمة بالحرير جيدة فائقة، لايعمل في بلاد العرب مثلها)).

ويصف (ابن بطوطه) رحلته الى نزوى وما شاهده فيها في كتابه الشهير«تحفة النظار في غرائب الامصار، وعجائب الاسفار»:

«ثم قصدنا بلاد عمان فسرنا ستة ايام في الصحراء، ثم وصلنا بلاد عمان في اليوم السابع، وهي خصبة ذات أنهار وأشجار وبساتين وحدائق نخل وفاكهة كثيرة مختلفة الأجناس، ووصلنا الى قاعدة هذه البلاد، وهي مدينة «نزوى»، وضبط اسمها بنون مفتوح وزاء مسكن وواو مفتوح، مدينة في سفح جبل تحف بها البساتين والأنهار، ولها سوق حسنة ومساجد معظمة نقية.

وعادة أهلها أنهم يأكلون في صحون المساجد، ويأتي كل إنسان بما عنده ويجتمعون للأكل في صحن المسجد، ويأكل معهم الوارد والصادر، ولهم نجدة وشجاعة».

أما المؤرخ العماني «سالم بن حمود السيابي» فيصف نزوى في كتابه«العنوان عن تاريخ عمان»:

«اعلم ان أعظم المراكز العمانية في الداخل «نزوى»، اذ هي تخت مملكة عمان، وكرسي امامتها من قديم الزمان.

وذلك انه لما اشتدت الغارات الأجنبية على مركز الزعامة العمانية، وتوالت الغزوات بتوالي الغزاة، وبقي عرش الزعامة في «صحار» مهددا دائما في قلق، جعلها العمانيون عرش مملكتهم، ومقر سلطانهم، ومأمن إمامتهم، ومنتدح مهامهم. واذ ذاك انشدت فيها القصائد الشعرية والخطب النثرية.

واستمرت تتقدم ويجلب اليها كل شيء، حتى قام لها ذكر ولم يزل التاريخ يتلوه على المسامع، ورسم ذكرياتها الأكابر، أيام نقل المركز اليها، بتوالي الغارات عليه — كما قلنا — برية وبحرية، وطال تزعزعه بعواصف الأعداء، ولم يلبث الامروعا.

وكانت «نزوى» مأمونة من غارات الأعداء، اذ هي في قلب عمان الداخلية، والحال ان لاطيارات ولاسيارات ونحوها. فاذا نزل الغازي لعمان، وارتفع خبره الى «نزوى»، قامت عليه عمان بعدها وعديدها، وسدت الثغور في وجهه، وطاردته حتى فل حده، وضعف جنده، وقل عدده، فيقع من الغنيمة بالإياب.

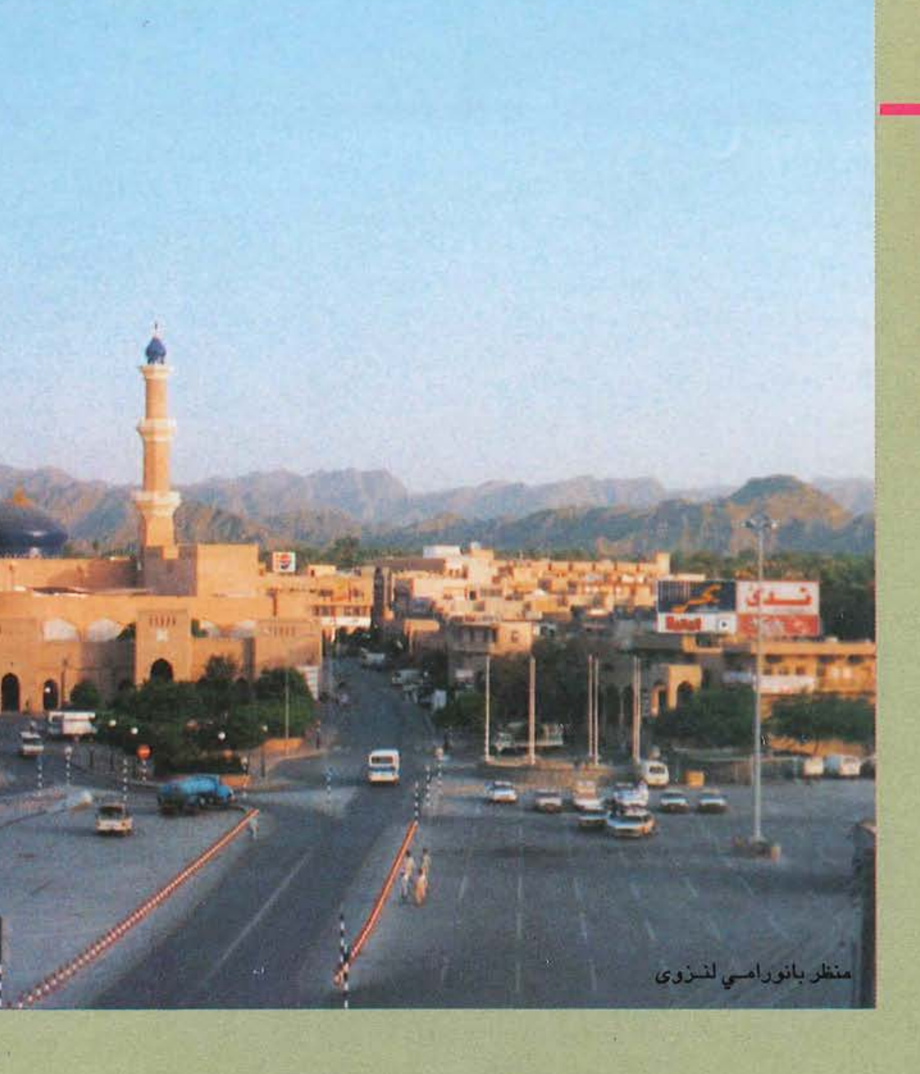
تقع مدينة «نزوى» في سفح «الجبل الأخضر» من الجنوب، بين جبال هي سورها، في فضاء صالح، غير مكتض من كل جهة، ذات أنهار وبساتين، ونخل باسقة، في جو مناسب فكانت حضيرة العلماء، ودائرة الأئمة، ومأوى الصالحين الأخيار والفضلاء الأحرار، ومجتمع العلماء، ومحط الأفاضل الأصفياء بغير نكران. ويالتربتها وما حوت من علماء المسلمين جما غفيرا، وطوت في صحائفها من الأتقياء عددا وفيرا، والحال أكبر شاهد وأصدق ناقد.)

«نزوى» ماذا تعني ؟

سيبدو أولا أن الاجابة على هذا السؤال، ربما، ليست اجابة كاملة ونهائية، ذلك لأن هنالك أكثر من تأويل لهذا الإسم. فياقوت الحموي، كما سبق، يعرف الكلمة بالتاء المربوطة «نزوة»، من النزو والوثب، والمرة الواحدة، ويرجع الإسم الى «جبل بعمان». في حين اننا نجد ان باحثا مرموقا مثل «كمال الصليبي» (يقترح) — ونحن نشدد على هذه الكلمة ونضعها بين مزدوجين — تأويلا آخر جديدا لكلمة «نزوى» في مبحثه المعنون «نبي من عمان» ضمن كتابه (خفايا التوراة)، والذي قدم فيه مقاربات تأريخية وجغرافية لـ«سفر النبي يونان»، أو كما أسماه «نبي من عمان»، وهو نص من النصوص التوراتية المتأخرة. وفي هذا السفر وردت سماء أماكن حاضرة في سياق قصة هذا النبي، من هذه الأماكن، مكان يسمى على الأصل، حسب الباحث، «نزوة»، وقد حرّفها، مع الزمن المدونون نقلا عن الرواة، الى «نينوى» التي كانت عاصمة المملكة الأشورية في العراق، غير ان الصليبي وعبر ماتوصلت اليه بحوثه الميدانية على المكان، وقد زار عمان، كما يذكر في بداية السبعينيات، يرى ان «نينوه» الواردة في النص التوراتي هي «نزوى». وفي هذا السياق يقول «سوف افترض، على كل حال، ان نينوه هذه كانت بالفعل نزوة الحالية بداخل عمان. وان يونان سار الى نزوة هذه من «اليهم» التي هي اليوم قرية آل هيما بجبل آلهيما.

ويسند الباحث فرضيته بأن «نينوه»أو «نينوى» في سفر يونان هي «نزوى» العمانية، كونها وردت في السفر بأنها (مدينة عظيمة، أي كبيرة، واقتصادها يقوم على المواشي. والوصف هذا ينطبق تماما على بلدة «نزوة» الشهيرة بداخل عمان، الى الغرب من إزكي. واسمها يكتب عادة «نزوى»،أو «نزوا». ولهذه البلدة تاريخ عريق يعود الى ما قبل الإسلام. وهي اهم البلاد بداخل عمان، وسوقها من اغنى الأسواق هناك. وقد شهدت تسويق الماشية والدواب فيه عام ١٩٧٣، وذلك قبل اعادة بناء البلدة وتحويلها الى مدينة عصرية. ولعل الذي قام بتدوين قصة يونان بالعراق في القرن الرابع أو الثالث قبل الميلاد قد اخذ اسم نزوة هذه «نزوه»، فحول حرف الزين فيه الي نون وجعله ننوه، وبالتصويب نينوه، لتعريف المكان بانه مدينة نينوي بشمال العراق) هنا ينتهى كلام كمال الصليبي.

نختلف او نتفق مع ماذهب اليه وافترضه كمال الصليبي بأن «نينوه أو نينوى» التي وردت في النص التوراتي «سفر النبي يونان» هي نزوى، فاننا على أية حال نلمس جانبا مهما من عراقة وقدم هذه المدينة «نزوى». ويكفي أن نقول أن ورود، حتي اشتقاقات الإسم في النصوص التوراتية يعطي دلالات لابد أن يتوقف عندها دارسون وباحثون ومؤرخون محتملون، راهنا ومستقبلا. واذا كنا قد أشرنا في مطلع هذه الكتابة الى أننا لم نستطع التوصل بوضوح الى تاريخ نشأة مدينة «نزوى» العمانية، ولاحتى الى تاريخ مقارب، فذلك لأننا، اضافة الي ماذكرنا، لم نشأ ان ننساق وراء افتراضات كمال الصليبي التي تحيل دون مشقة الى ان لهذه المدينة وجود وكيان كامل يعود الي ماقبل العام ٣٥٠ قبل الميلاد. ولأنه حسب تقديرنا ان المقاربات الجغرافية لاسماء الاماكن وحدها لا تعطي نتائج تاريخية جازمة



منظر بانورامي لنزوى

وحاسمة.

وفي المقابل، المعادل الآخر لما سبق من ذكر لـ«نزوى» نجد أن غالبية العمانيين، مؤرخين وباحثين وسواهم يجمعون وهم على الأرجح أدرى، على ان نزوى تعود تسميتها نسبة الى نبع ماء شهير بالمكان يقع تحديدا فيما سبق بجوار حصن وقلعة نزوى، كان اسمه، كما يذكر «زوى». النبع لاوجود له في الحاضر.

ويرى بعض العمانيين ان الكلمة مأخوذة من اشتقاقها اللغوي الذي يعني المكان المرتفع. والمدينة على كل حال تقع على ارتفاع ١٩٠٠قدم. وأياً كانت التأويلات والشروح فما الأسم اولا واخيرا غير علامة ودلالة على المكان وأهله، والمكان فوق دلالات الأسماء من الأهمية وكذلك أهله.

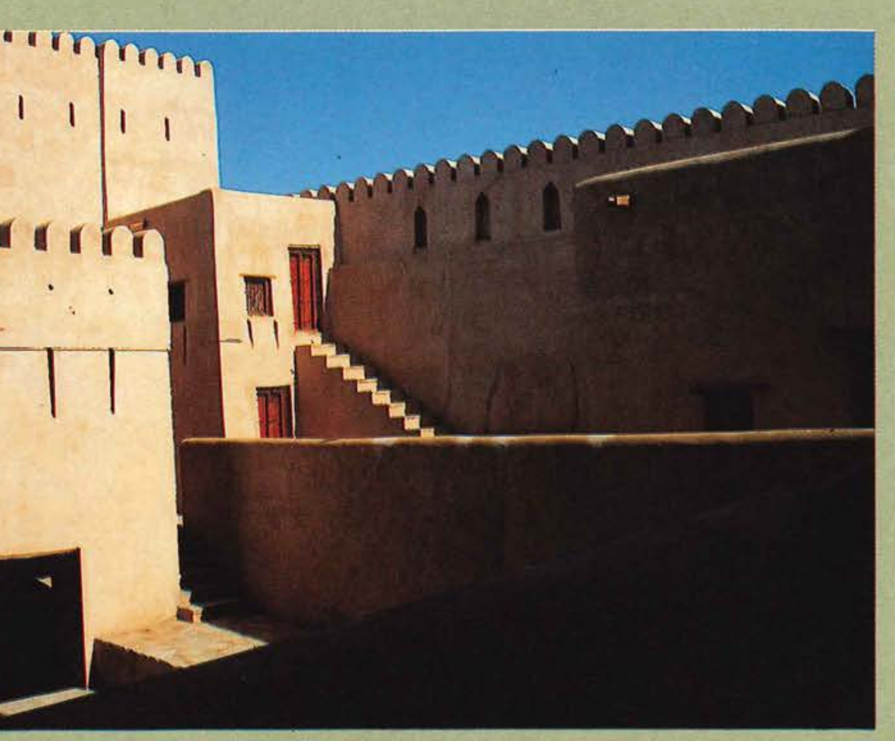
نزوى عاصمة عمان

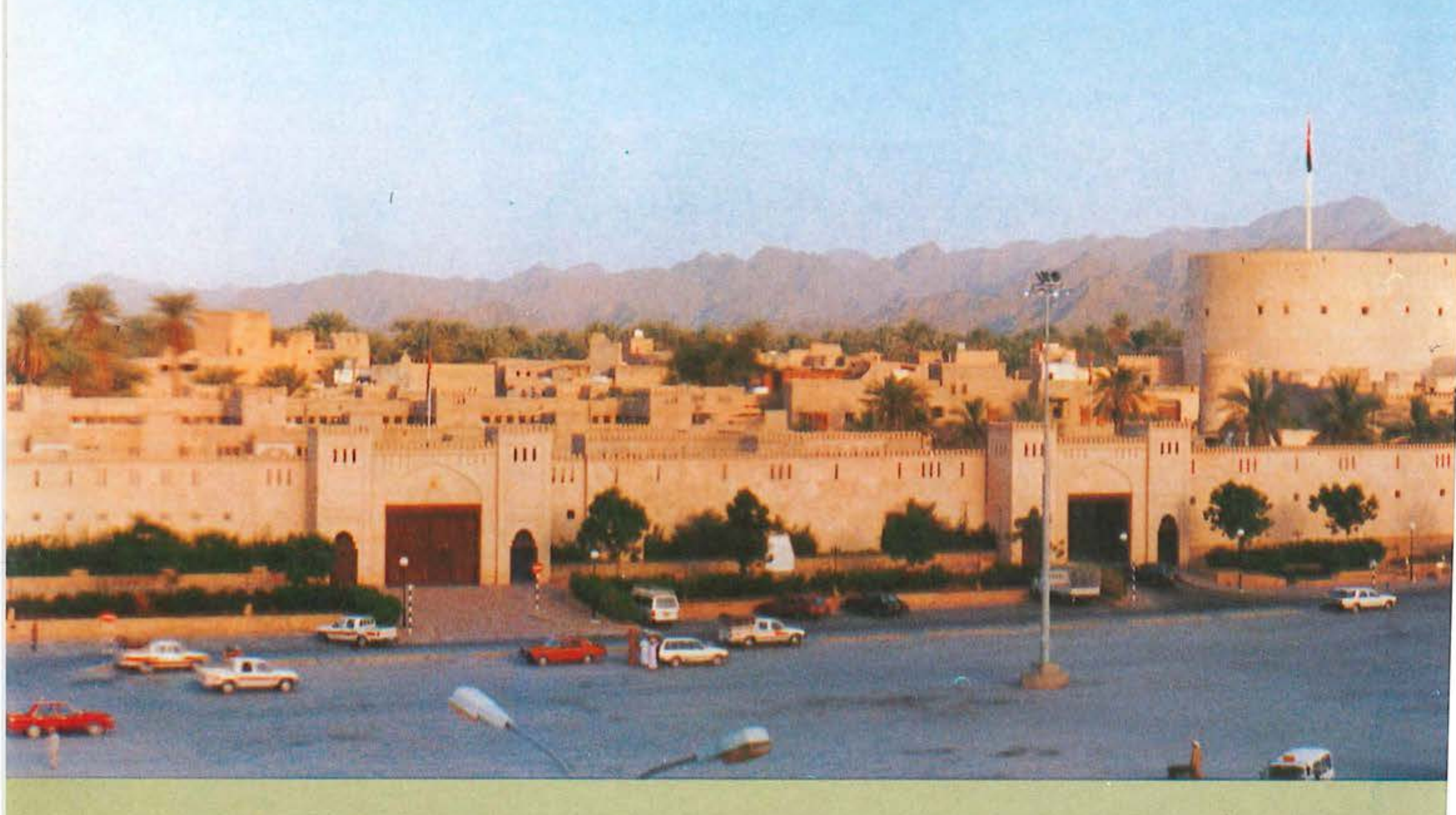
هنالك سببان أهلا «نزوى» لأن تكون العاصمة السياسية لعمان، بعد«صحار»، السبب الأول هو المكانة العلمية المرموقة التي تحتلها هذه المدينة منذ بزوغ فجر الإسلام على ماهو واضح في المدونات التاريخية. اما السبب الثاني وهو الأهم في نقل العاصمة من «صحار» الى «نزوى» فهو موقعها الحصين محاطة بالجبال، والجغرافيا التي جعلت منها قلب عمان وملتقى جهات أراضيها الشاسعة المترامية.

بدت الامور بعد وفاة «الجلندى بن مسعود، حوالي ٧٥٤م»، أو مقتله في موقعة بجلفار دارت بين العمانيين والجيش الذي سيره أبوالعباس السفاح بقيادة خازم بن خزيمة الخرساني لإخضاع عمان لسيطرة الخلافة العباسية في بغداد انها ستأخذ منحى الخلاف على زعامة البلاد.

فقد أثار موته «حزنا بالغا» وخلافا كبيرا على من يخلف هذا «الحاكم العادل» حسب رواية العلامة «نور الدين عبدالله بن حميد السالمي». ويقول «وندل فيليبس» في مؤلفه «تاريخ عمان» في هذا الشأن :ان الحالة التي كانت عليها الإمبراطورية العباسية بعد ذلك ادت الى «أن أصبحت عمان فريسة للفوضى والإضطرابات، مما أسفر عن تصاعد المنازعات».

غير ان العمانيين عادوا واكدوا استقلالهم مع بداية خلافة «هارون الرشيد» وانتخبوا اماما جديدا لهم هو «الشيخ محمد بن أبي عفان»، والذي كان، حسب الشيخ السالمي، محل خلاف بين علماء واعيان عمان في صفة خلافته فقد «قيل انه إمام دفاع حتى تضع الحرب أوزارها وقيل انه أمير جيش فاساء السيرة وبدل وغير» وأياً كانت حدة الخلاف على صحة إمامة محمدبن أبي عفان فان فترة حكمه لعمان لم تدم غير سنتين عندما اجتمع العمانيون





وانتخبوا بدلا عنه الإمام الوارث بن كعب الخروصي والذي كانت امامته نقطة التحول الرئيسية في تاريخ نزوى عندما ارتأى ان تكون عاصمة لحكمه.

وفي هذا السياق، سياق نقل الوارث بن كعب العاصمة من «صحار» الى «نزوى»، يورد الشيخ السالمي في «تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان» حكاية عما كان سائدا في ذلك الزمان من اختلاط الأسطوري والخرافي بالواقعي والحقيقي.

يروي السالمي ان الوارث كان يسكن «قرية هجار من وادي بن خروص وكان يرد الرؤيا في نومه تدل على ظهور الحق علي يده، وانه كان ذات يوم يحرث في زرع له فسمع صوتا يقول له اترك حرثك وسر الى نزوك (المقصود نزوى) وأقم بها الحق، ثم ناداه ثانية وثالثة بذلك، فقال الوارث ومن أنصاري وانا رجل ضعيف ؟ فقيل له أنصارك جنود الله. فقال ان كان ذلك حقا

مجموعة تقاطعات
الأسواق والدرج
داخل
القلعة

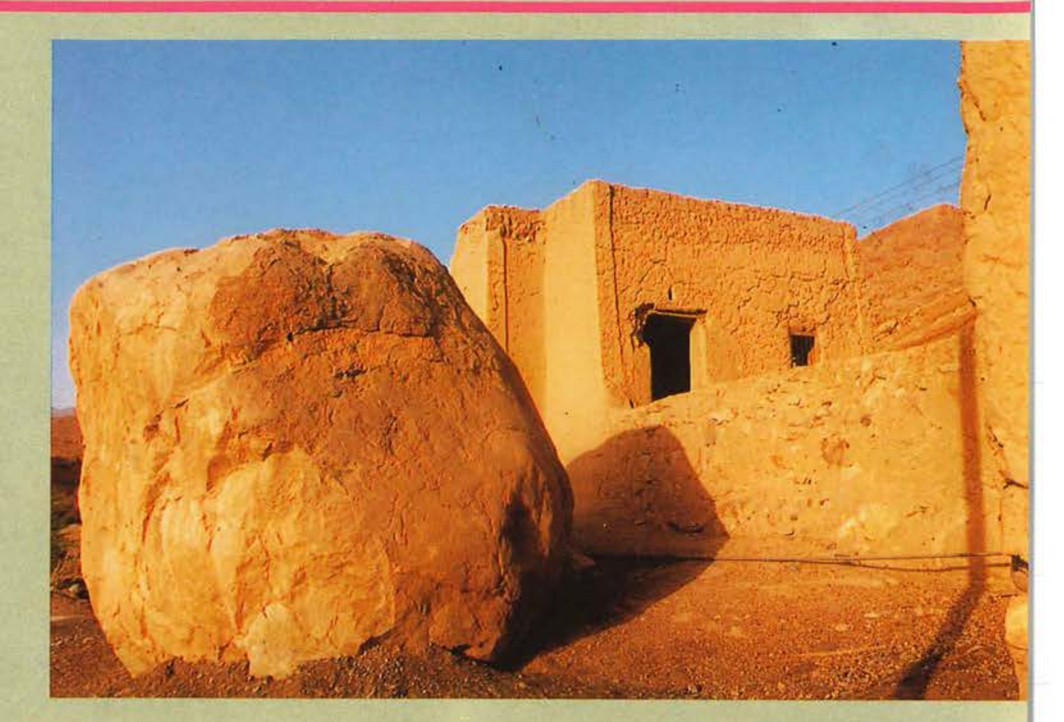
فليكن مصاب مجزى هذا ينبت ويخضر من الشجرة التي أصله منها فغرسه في الأرض فنبت شجرة لومي «ليمون» ....، ثم سار الى نزوى فلما وصل الى نزوى وجد خبازا يخبز وجنديا يأكل خبزه، والخباز يستغيث بالله والمسلمين منه فلما رآه على ذلك زجره ثلاثا فلم ينته فقتله، فمضى مسرعا الى مسجد قريبا من الوادي والآن سمي مسجد النصر (الآن زمن المؤلف)، فأسرعت اليه الرجال لتقتله فلما وصلوا قريبا منه رأوا المسجد قد غص من الرجال المقاتلة فلم يصلوه. قالوا فلذلك اختاره المسلمون إماما».

على أية حال وكيفما كانت هالة القداسة التي تحاط عادة بمثل هذا النوع من القادة والزعماء فأن اختيار الوارث لنزوى عاصمة لدولته املتها كما هو واضح وثابت الإعتبارات التي أتينا على ذكرها والتي هي موضوعنا الأساسي.

وقد لعبت نزوى بعد أن اصبحت، ليس العاصمة السياسية لعمان فحسب بل وان مكانتها كعاصمة علمية بقيت كما هي ولم تنازعها عليها أيّ من المدن العمانية... حتي يومنا هذا، لعبت ادوارا رائدة وكبيرة في مسيرة التاريخ العماني حتى عهود قريبة. وسيبدو اننا لو اردنا الإستفاضه في وصف تلك الأدوار اوبعضها، سيبدو اننا نريد صعوبتين، صعوبة في الكتابة وصعوبة مضاعفة في القراءة واننا سنحتاج الى اضعاف المساحة المخصصة لهذا الموضوع والذي يهدف في المقام الأول الى إعطاء صور مختصرة ومكثفة قدر الإمكان للقارىء العربي لهذه المدينة التي تحمل هذه «المجلة» اسمها تقديرا وإجلالا لمكانتها العلمية والثقافية في الماضي والراهن العماني والعربي عموما.

غير أنَا لانجد عوضا من ان نعرج قليلا على واحدة من أهم الفترات في ماضي نزوى، هي فترة حكم الإمام سلطان بن سيف (١٦٤٩ — ١٦٨٨ م) حيث شهدت هذه الفترة على الصعيد السياسي تحديدا تطورات هامة ابرزها إجلاء أخر ماتبقى من المستعمرين البرتغاليين عن الأراضي العمانية، بعد ما كان للإمام السابق «ناصر بن مرشد» أياد طولى في تقليص النفوذ البرتغالي، والتي تبعها انشاء امبراطورية عمانية كبيرة شملت الساحل الإيراني والهندي وحتي سواحل شرقي إفريقيا. لقد كانت نزوى يوم ذاك مركز تأسيس هذه الإمبراطورية التي عرفها العالم قاطبة، صاحبة الأسطول البحري المهاب على امتداد رقعتها.

ان اكثر ماساعد نزوى العاصمة وأهلها لأن تكون مركز نشوء هذه الإمبراطورية وتوسعها، وقبلها نقطة انطلاق الجيوش



أحد مساجد الزهاد المنتشرة في المدينة وتبدو أمامه (الحصاة) التي يعرف بها

العمانية لمواجهة البرتغاليين وإجلائهم، عدة اسباب فالى جانب موقعها الإستراتيجي الحصين، يجيىء الدور الذي قامت به هذه المدينة في زمن الإمام ناصر بن مرشد على صعيد الاستقرار الداخلي وبناء القوة العسكرية يضاف اليه الحنكة والخبرة السياسية والعسكرية التي تمتع بها الإمام سلطان بن سيف والتي اكتسبها في فترة حكم ابن عمه الإمام السابق، ناصر بن مرشد، اذ كان رجله القوي واحد قادة جيوشه البارزين.

وعن هذه الفترة يقول الشيخ السالمي في (تحفة الأعيان) :

«اعتمرت عمان في دولته واستراحت الرعية وزهرت البلاد بحسن السيرة ورخصت الأسعار وصلحت الثمار وكان متواضعا لرعيته ولم يكن محتجبا عنهم».

وقد عرفت «نزوى» ازدهارا تجاريا واقتصاديا وعمرانيا كبيرا وكانت أسواقها في تلك الفترة أكبر وانشط أسواق عمان، وعلى الصعيد العمراني فان أبرز ماشهدته تلك الفترة هو بناء قلعة نزوى الشهيرة والمعروفة بالشهباء والتي استغرق بناؤها اثنتى عشرة سنة ويقال ان الإمام مول بناء هذه القلعة من غنائم موقعة شهيرة دارت بينه وبين البرتغاليين، عرفت بـ«موقعة ديو» ـ سنأتي على ذكر هذه القلعة الشهيرة لاحقا في هذا الموضوع.

وشهدت نزوى في تلك المرحلة شق العديد من الأفلاج أهمها كما يذكر الشيخ السالمي «فلج البركة» الذي يربط بين نيابة «بركة الموز» التابعة لـ«نزوى» وبين ولاية إزكي المتاخمة.

الشهباء : معمار الوعي الوطني

«الشهباء» هو اللقب الذي أطلق على قلعة «نزوى»، أبرز وأهم شاهد على عراقة تاريخ هذه المدينة واهمية دورها في التاريخ العماني. وليس معروفا على وجه الدقة من أطلق عليها هذا اللقب. غير أن الكثير من المؤرخين وغيرهم يرجحون انه صاحب فكرة بنائها الإمام سلطان بن سيف.

ان القلاع والحصون هي انبثاق مبكر لهندسة الفكر العسكري العماني، وهناك بين كثير من المؤرخين والباحثين العرب والأجانب خطأ شائع بأن القلاع والحصون في عمان بناها البرتغاليون، كما يرى ذلك الباحث الكويتي «د. خالد ناصر الوسمي»، والحقيقة المعروفة انه لاتوجد في جميع انحاء عمان سوى ثلاث قلاع بناها البرتغاليون جميعها في مسقط ومطرح (قلعة الميراني وقلعة الجلالي وقلعة مطرح). وتعد القلاع والحصون من أعظم الآثار المعمارية العمانية. وتتوزع هذه الآثار بين مبان ضخمة، مثل قلعة نزوى وقلعة الرستاق، وبين حصون اشبه بقصور محصنة مثل حصن الحزم وحصن جبرين. وهنالك على اتساع رقعة البلاد تنتشر القلاع والحصون الأصغر حجما الى جانب الأبراج التي لاتكاد تخلو منها مدينة أوقرية في السلطنة.

و«الشهباء» دون أدنى شك هي أكبر وأكثر القلاع العمانية حصانة وضخامة ومتانة.

شيدت هذه القلعة كما سلف في زمن سلطان بن سيف وقد استغرق بناؤها اثنتى عشرة سنة ، ما يعني ضخامة هذا البناء والجهد الكبير الذي تطلبه والذي استغرقه.

والقلعة في ظاهرها أو كما تبدو للعيان بناء بسيط للغاية يتكون من برج دائري كبير يبلغ ارتفاعه عن سطح الأرض ٢٤ مترا ويصل قطره الخارجي الى ٤٢ مترا اما قطره الداخلي فيبلغ ٢٩ مترا. وقد استخدم ما مقداره ١٧٩٢٥ مترا مكعبا من الأتربة والحجارة في ردم القلعة حتي ارتفاع ١٥ مترا. اما كمية الحجارة المستخدمة في بنائها فتقدر بما يصل الى ٢١٧٧ مترا مكعبا.

والداخل الى القلعة عليه ان يسلك سلما ضيقا مظلما مبنيا بالتواء على هيئة حرف (ح)، وعند كل انعطافات من انعطافات هذا السلم يوجد باب صغير لعرقة أي هجوم محتمل من الأعداء، وتوجد اعلى هذه المنعطفات (ثقوب اوفتحات قاتلة) تلقى منها القذائف على المهاجمين، أو يسكب منها على رؤسهم ماء ساخن.

ويوجد في القلعة ٢٥ فتحة على منسوب ٢٤ مترا من سطح الأرض، هي نوافذ أو مرائي، تستخدم للدفاع في وقت الحروب. وتوجد ١٢٠ فتحة أخرى على منسوب ٢٤ مترا لنفس الإستخدام ، وتوجد بها سبعة آبار للمياه.

ومنصة القلعة ذات شكل دائري تقريبا وبها فتحات للمدافع تضمن إطلاق النار وانتشارها على ٣٦٠ درجة كاملة، وترتفع الجدران فوق المنصة الى عشرة أمتار.

ان هذه القلعة الهامة كما يقول الباحث (د. أي. دريكو) في دراسة له عن «المباني الحربية في عمان»، تمثل «الحد الأقصى للتوسع في نمط القلاع العمانية بين عامي (١٦٦٠ ــ ١٦٧٠ م) ويبدو انها حصينة الي يومنا هذا).

انها كما ذكرنا ابدع واعظم صور تجليات الفن المعماري والفكر العسكري / الإستراتيجي في عمان، أو كما يصفها الشيخ سالم بن حمود السيابي :

(هي قلعة عظيمة البناء، متينة الشكل، فخمة الهيئة، في بطنها سبعة أبواب لارتقائها، على كل باب فتح يدخل الضوء منه، ويشرق عليه، كمرصد له. ولايتهادى لدخولها الا من سبقت له معرفة بطريقها، اذ يجد نفسه في قبة مظلمة، او صندوق مغلق يندهش من روعتها الرائي).

وقلعة نزوى التي مضى على بنائها مايزيد على ٥٠٤ من السنين هي اليوم وجه نزوى



وواجهتها البارزة وقبلة زوارها، وقد قامت وزارة التراث القومي والثقافة بترميمها وتوجيهها وجهة ثقافية وسياحية للدارسين والزائرين، فضلا عن كونها وجها تاريخيا هاما.

تراث إسلامي

تتفرد نزوى الى جانب ما تتفرد به عن مدن عمان وولاياتها مما سبق ذكره، بكونها خزانة كبيرة لتراث هائل من المعمار الإسلامي المتمثل في مساجدها وجوامعها والتي يعود تاريخ بعضها الى العهد الأول للإسلام مثل جامع «الشواذنة» الذي بني في السنة الثامنة للهجرة. والمتمثل ايضا في الحصون والأبراج التي تتخلل قراها وأوديتها وجبالها.

ونحن هنا أمام هذا الكم الهائل من الآثار النزوية ليس بمقدور هذه الكتابة للإسهاب التي ذكرناها أول الكلام أن تعطي قراءات وافية عن هذه الآثار، وحسبنا الآن تعريفات لبعض هذه الشواهد الأثرية :

الجوامع والمساجد

ـــ جامع الشواذنة :

تنسب تسميته الى بانيه الشيخ عيسى بن شاذان وبناؤه قائم في حارة تسمى (العقر) ويعده النزويون اقدم أو من أقدم الجوامع في مدينتهم، ويقال انه أول مسجد بني فيها، اذ كان بناؤه في السنة الثامنة للهجرة النبوية، وتدلل النقوش الموجودة على جدرانه انه اعيد ترميمه في السنة السابعة بعد المائة للهجرة.

في هذا الجامع، كما تقول الروايات التاريخية، قرئت رسالة النبي محمد (ﷺ) الى ملكي عمان في تلك الفترة عبد وجيفر ابني الجلندى، بعد فض ختمها في صحار.

ـــ جامع سعال :

يعتبر ثاني جامع في نزوى بعد الشواذنة ويقال انه بني ايضا في السنة الثامنة للهجرة. والجامع قائم في مكان يسمى سعال، وسط حارة باتت تعرف به، حارة الجامع وقد رمم هذا الجامع للمرة الأولى في زمن الإمام الصلت بن مالك.

ـــ جامع نزوى (جامع السلطان قابوس):

يعد من اكبر الجوامع في نزوى ويقع في مركز المدينة ملاصقا للقلعة والحصن، ويعد هذا الجامع، قديما وحديثا، دوحة نزوى العلمية وجامعتها، وقد تخرج منه جُل علمائها ومثقفيها، وقد جدد واعيد بناؤه في العصر الحديث كما هو الحال في الجوامع والمساجد الأخرى، ويعرف اليوم بجامع السلطان قابوس، وفيه يقوم اليوم معهد للعلوم الإسلامية

ـــ مسجد الشرجة :

يقوم بناؤه في منطقة سعال وهو من المساجد القديمة، تزين محرابه نقوش غاية في الدقة والجمال، وتؤشر الكتابات الموجودة على المحراب انه بني في سنة سبعمائة وسبعة وعشرين هجرية.

ـــ مسجد الشيخ :

ينسب بناؤه الى الشيخ العالم بشير بن المنذر احد العلماء الكبار الذين نقلوا علوم الدين والعقيدة من البصرة الى عمان . ويروى ان هذا المسجد الذي يقوم في حارة العقر بني في زمن الإمام الجلندى بن مسعود.

ـــ مسجد الشرع :

يقع في منطقة تنوف، وهي من مناطق نزوى الأثرية والسياحية الهامة، ويقال ان هذا المسجد تم بناؤه في الدولة النبهانية الأولى، في زمن عمر بن نبهان . وقد كتب على احد جدرانه انه بني في سنة ٣٣٧ هـ، وفيه تم تنصيب الإمام سالم بن راشد الخروصي سنة ١٣٣١ هـ.

اضافة الى هذه المساجد هنالك عدد من المساجد الصغيرة المنتشرة على سفوح الجبال تسمى مساجد العبّاد أو النسّاك. وهي مبنية على الأغلب من غرفة واحدة، وساحة صغيرة مسقوفة للصلاة في ايام الحر الشديد . وهذه المساجد اماكن خاصة وبعيدة اختارها العباد والمتصوفون للتنسك والتعبد الدائم بعيدا عن ملذات الحياة.

الحصون

ـــ حصن نزوى :

قديما كان هذا الحصن هو المركز الإداري والسياسي للمدينة ، وحتى الربع الأول من سبعينات هذا القرن كان مقر الوالي والمكان الذي يلتقي فيه المواطنون لمناقشة قضاياهم وحسم خلافاتهم واليوم وإحياء للتقاليد القديمة يستعيد هذا الحصن دوره الإداري يوما واحدا في الإسبوع حيث يباشر فيه الوالي اعمال الولاية ويلتقي فيه المواطنون، يناقشون قضاياهم ويحسمون خلافاتهم تماما كما كان في الماضي.

يروى ان هذا الحصن بنى في زمن الإمام الصلت بن مالك الخروصي عام ٢٢٥هـ وهناك رواية أخرى تقول انه بني قبل الصلت باثنتي عشرة سنة.

ويقع الحصن في مركز المدينة ملاصقا لقلعة نزوي، أو على الأصح جاءت القلعة ملاصقة للحصن ذلك ان تاريخ الحصن سابق لتاريخ القلعة.

ـــ بيت الصلت :

أحد الحصون القديمة في نزوى يقوم بناؤه في مكان يسمى (علاية نزوي)، ويتكون بنيانه من ثلاثة طوابق محاطة بسور منيع وبرجين من جميع الجهات .وباني هذا الحصن هو الشيخ «محمد بن عبدالله الكندي».

ـــ حصن تنوف :

يقع على سفح الجبل الأخضر بمنطقة تنوف التي يحمل اسمها، وجاء بناؤه كما يبدو لأغراض عسكرية في المقام الأول اذ يحتل موقعا استراتيجيا من حيث تحكمه في مدخل الجبل الأخضر، وهو حصن فسيح تحيط به ثلاثة بروج ويحكى ان بانيه هو الشيخ محمد بن سلط النبهاني.

ـــ حصن الرويدة :

يقع هذا الحصن في بركة الموز ويخترقه فلج البركة ويعتبر موقعا استراتيجيا مهما من حيث تحكمه في مدخل الوادي المؤدي الى الجبل الأخضر.ومؤسس هذا الحصن هو محمد بن الإمام أحمد بن سعيد.

معظم الحضارات الكبرى التي عرفتها الإنسانية على اتساع تاريخها نشأت وازدهرت على السواحل، قرب البحار والمحيطات، لضمان استمرارية الحياة وتطورها وانفتاحها على غيرها من الحضارات والتجمعات البشرية. ومعظم هذه الحضارات تجنبت على الدوام سكنى الأرض الجبلية والصحراوية، لصعوبتها وصرامتها وجفافها.

غير ان ثمة حضارات أخرى قدر لها ان تقوم على أراض جبلية أوصحراوية، متحملة مشقة صنع حياة بشروطها وبدائلها على ارض اقل ما يمكن ان توصف به انها صعبة ومستحيلة، ومن بين هذه الحضارات، حضارة الإنسان العماني التي كان لجزء مهم منها ان ينشأ فوق ارض مسيجة بالجبال، فعمان كماهو معلوم تحتوي على نحو ربع الخط الساحلي لشبه الجزيرة العربية، والذي يزيد طوله عن (٤٠٠٠) ميل، ومع ذلك فان حياة الغالبية من العمانيين لم تقم على هذا الساحل الطويل وانما في الداخل، في مناطق جبلية وصحراوية (المنطقة الداخلية ومنطقة الظاهرة واجزاء كبيرة من المنطقة الشرقية)، وأصعب هذه المناطق الثلاث على الإطلاق واشدها صرامة هي المنطقة الداخلية والتي قلبها نزوى.

كيف أسست نزوى حضارة تحت ثقل باهض من الجبال، وكيف استطاع هذا الإنسان النزوي ان يوجد حياة قادرة على النمو والتفاعل والعطاء، وان يخلف هذا الوجود الإنساني المبكر في مكان بالصعوبة التي ذكرنا، هذا الكم الهائل من الأحداث والبطولات والمعارف ؟

تلك اسئلة اردناها مدخلا لموضوع، يشكل في عمومه تجربة عمانية صرفة لاتماثلها تجربة في مكان او قطر آخر إلا في ما ندر، وهي تجربة «شق وبناء الأفلاج»، تلك العملية المدهشة التي استطاع العمانيون بفضل تمكنهم منها وتطويرها على مر العصور من صناعة وصياغة حياة كاملة وناجزة بشروطها وبدائلها في المكان الأصعب تماما.

وفي نزوى كما في غيرها من المدن العمانية المشابهة كانت الأفلاج هي مفتاح الحياة



وهندسة البقاء والنمو، وكان أول ماباشره الإنسان حال استوطانه هذا المكان، أو ما كان يجب ان يبدأ به حياته، هو شق الأفلاج عبر إيجاد قنوات وممرات للمياه المخزونة في باطن الجبال، ولهذه العملية هندسة دقيقة وشاقة عني بدراستها، دراسة علمية حديثة، كثير من الباحثين الأجانب.

وفي هذه المدينة يوجد أكبر فلج في عمان كلها الى جانب عدد كبير من الأفلاج، وهذا الفلج الكبير والشهير، يسمى فلج «دارس»، وتسمية الفلج تعود، حسب الرواية الشعبية في نزوى، الى ان اربعين شخصا ماتوا غرقا عند



المدخل الموصل للقلعة ومنطقة الأسواق

صورة من أعلى للسوق



جانب التقاء قلعة نزوى بالحصن

شقـه، أي أن هذا الفلج قـد «دَرَس» أربعين رجلا مرة واحدة.

يروي «دارس» مساحة كبيرة مـن نزوى. ويصل تصريفـه المائي الى (٥٥ لترا مكعبـا) وترتـوي منه قـرابة مـائة ألف نخلة الى جـانب مساحات شاسعة من الأراضي الزراعية.

يتكـــــون «فلـج دارس» من رافـــــدين «ساعدين»، الأول يطلق عليه الـرافد أو السـاعد الكبير ويبلغ طوله (١٧٠٠ متر) وسمي بالرافد الكبير لأنه الأكثر غزارة. أما الـرافد، أو السـاعد، الآخر فيسمـى الصغير لأنه الأقل غزارة، ويصل طوله نحو (١٩٠٠ مترا).

وفي نزوى يوجد عـدد كبير من الأفلاج منها فلج «الخطمين» و «الغنتق»، «ضـوت»، «ابـو دؤابة»، «السعالى»، «الخوي»، «الدنين»، «العين» وغيرهـا من الأفـلاج التي بحثت عن الحيـاة في باطن الجبال وبعثتها.

ان هنـدسـة الأفلاج العمانيـة هي بجملـة واحدة، هندسة الحياة في المكان الأكثر صعوبة وقسوة على الحياة.

الوجه الأقل صرامة

«الحياة هي في مكان آخر»، بحسب الكاتب «ميلان كونديرا».

وفي نزوى ثمـة حياة في مكـان آخر. حيـاة خـارج المسجـد والقلعـة والحصن والمعـركـة والكتـاب، حياة، هي بـالأحـري الـوجه الآخـر الأقل صرامـة للحياة، انها المرتبطة بالمهـارات البشـريـة، الفرديـة والجماعيـة، من صناعـات وفنون تقليدية.

تشتهـر نزوى بعـدد كبير من الصناعـات والحرف التقليـديـة، بعضها مـرتبط بـالمهنـة الـرئيسية للنـزويين، وهي الـزراعة، وبعضهـا الآخر بما يعـاد تركيبـه وتصنيعه محليـا. ومن هذه الصناعات :

ــ صناعة البسر (التبسيل)، وهي صنـاعة موسمية مـرتبطة بنوع من بلح النخيل ويسمـى «المبسلي» حيث يؤخذ بلـح هذه النخلة ويغلى في «مـراجل» كبيرة ، ثم يجفف ويسوق كنـوع من «الحلويـات» غير مضاف اليـه اي مرَكـب آخر، ويصبح سلعـة هامـة غير انها لاتسوق محليـا، وتتركز اسـواقها في شبه القـارة الهنديـة. وكان يبلغ انتـاج نـزوى من هذه السلعـة في العقـود السابقة الى ألف طن.

ــ الحلوى العمانية :

تعتبر نزوى اشهر مدينة عمانية في صناعة وانتاج الحلوى العمانيـة، وهي نوع من الحلوى تصنع من النشـا والقمح والسكر الأحمر الـذي ينتج محليا والسمن البلـدي مضافـا اليه الهيل والزعفران.

ــ تقطير ماء الورد :

الـورد الذي يـعرفـه العـالم باقـات تـزين الغـرف والشرفات. في نـزوى، في الجبل الأخضر تحديدا، يزرعونه بكثرة، هنـالك مساحات كاملة من الأراضي مزروعة بـالورد، ولكن ليس لمنظره الجميل أو شـذى عبيره، وانما لتصنيعـه وتحويلـه الى سـائل وسلعـة ثمينـة تـدخل في استخدامـات كثيرة. وهذه العمليـة التي تسمى «تقطير مـاء الـورد»، عمليـة صعبـة ومعقـدة للغاية، غير أن النزويين يجيدونها إجادة تامة.

ومن الصنـاعات والحرف التقليـديـة التي يمارسهـا النزويـون، صناعة السكر، وصنـاعة القطن، وصناعة «النيل» وهومادة تستخرج من شجـرة تسمى «العظلم» حيث يجمع ويحشى وينقع في أوعيـة فخـاريـة تسمى «الخوابي». وبمعادلات ومعاملات خاصة تنتج مادة تسمى

مدينة جديدة، لكنه شباب وقور، شباب حافظ على ملامح «القدامة» التي كانت. ففي نزوى الآن (الآن الذي عمره تحديدا اربعة وعشرين سنة) يتجاور القديم والجديد ويتآخيان في مشهد يحفظ للقديم «قدامته وأثريته وتاريخيته» وللجديد اشراقته وابتسامته وصرامته ايضا التي لا تجعله مختلفا في المشهد العام للمدينة، عمرانا وإنسانا.

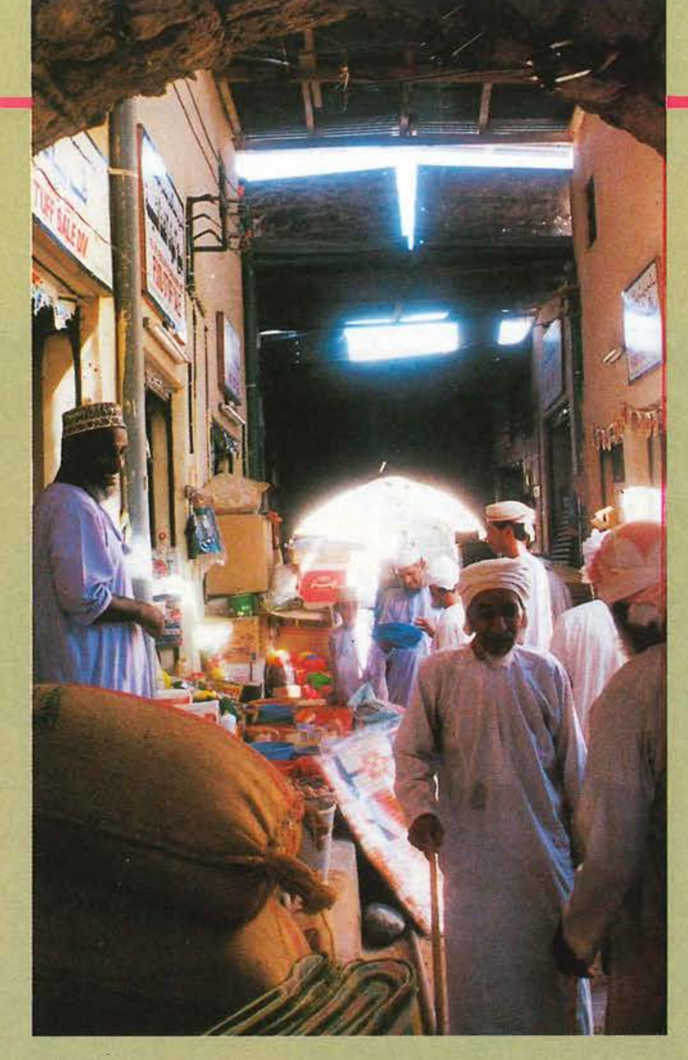
ان نزوى القديمة تلك المدينة وإذا ما أخذنا ببعض فرضيات «كمال الصليبي» فإن تاريخها يعود الى العام ٣٥٠ قبل الميلاد، هي اليوم مدينة حديثة تماما حداثة لم تنتقص ولم تؤثر في وجهها الحضاري الضارب والموغل في القدم. بل ان وجهها القديم حي كما كان في أيامه الأولى مع وجود ضروري وحتمي لشروط ومتطلبات الحياة المعاصرة. فقلعتها «الشهباء» التي يزيد عمرها على ٥٠٤ من السنوات هي اليوم ، وكما لو أن كل هذه السنوات لم تؤثر ولم تغير فيها. وفي حقيقة الأمر ان للسنوات تأثيرها الكبير على هذه القلعة وعلى غيرها من آثار المدينة وعلى المدينة نفسها، أسواقها، حواريها وازقتها واسوارها، لو لم يجدد شبابها وتعاد لها الحياة، عبر إهتمام حكومي بارز بمدينة نزوى وتراثها وتاريخها والتي تكرس وتعرف في عمان، وعبر الخطاب الإعلامي والثقافي العماني بمدينة «التاريخ والتراث»، وقد تجلى هذا الإهتمام على مدى السنوات الماضية في إنجاز الكثير من المشروعات على أصعدت الحياة المختلفة والتي كان على ألف القائمة تاريخها وآثارها. ويتجلى الإهتمام بهذه المدينة ويبرز أكثر خلال هذا العام، وهو العام الذي يحمل شعارا ومضمونا ثقافيا كبيرا، والذي سمي انطلاقا من توجه وطني كبير بـ«عام التراث العماني»، الذي أعلنه حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم رائد نهضة عمان الحديثة في توجهه العميق لاحياء التراث العماني كمفصل أساسي في صياغة المشروع الحضاري للبلاد.

وقد أختيرت نزوى لمكانتها التي تعرفنا على بعض منها حاضنة لإبرز برامج وفعاليات واحتفالات هذا العام والتي ستتزامن في نوفمبر المقبل واحتفالات البلاد بالعيد الوطني الرابع والعشرين المجيد.

إن أكثر ما أخذته في حسبانها هذه الكتابة عن مدينة هي، في الأصل، ذاكرة الذاكرة العمانية هو تلك المقولة الشائعة لدى أغلب المؤرخين العمانيين، وهي أن نزوى«أعرف من ان تعرف».

ونقول في الأخير أننا حاولنا تعريف ما لايعرف ووصف مالايوصف. وإن هذه المدينة باختصار وبجملة واحدة :

ذهبُ المكان وفضته، وذهابه بالحياة الى أقصاها.



من السوق القديم

«النيل» وتستخدم في تخضيب الملابس والنسائية منها على وجه الخصوص.

ومن الصناعات الأخرى، صناعة النحاس وصناعة الذهب والفضة والنسيج ودباغة الجلود.

اما فيما يتعلق بالفنون التقليدية فان نزوي على أية حال لا تحتل، كما هي في أمور كثيرة، مكان الصدارة بين المدن العمانية. ففي حقل الفنون الشعبية ربما كانت نزوى تحتل مركزا متأخرا ، كما هو حال غالبية مدن الداخل العماني، ولمناخ وجغرافية الداخل دور أساسي في ذلك.

ومن الفنون الشعبية التي تشتهر بها نزوى، فن «القصافية» وهو «رزحة» سريعة الإيقاع يقوم بها الشباب تمهيدا لرزحة الكبار. وهي نوع من المبارزة أو المبادلات الشعرية القصيرة بين فريقين يحكي اغراضا وموضوعات مختلفة من الغزل الى الهجاء، وهذه «القصافية الصغيرة» لاتستمر طويلا حيث يخلي الشباب الساحة للكبار في «القصافية الكبيرة» التي لاتختلف عن سابقتها إلا في طول زمنها.

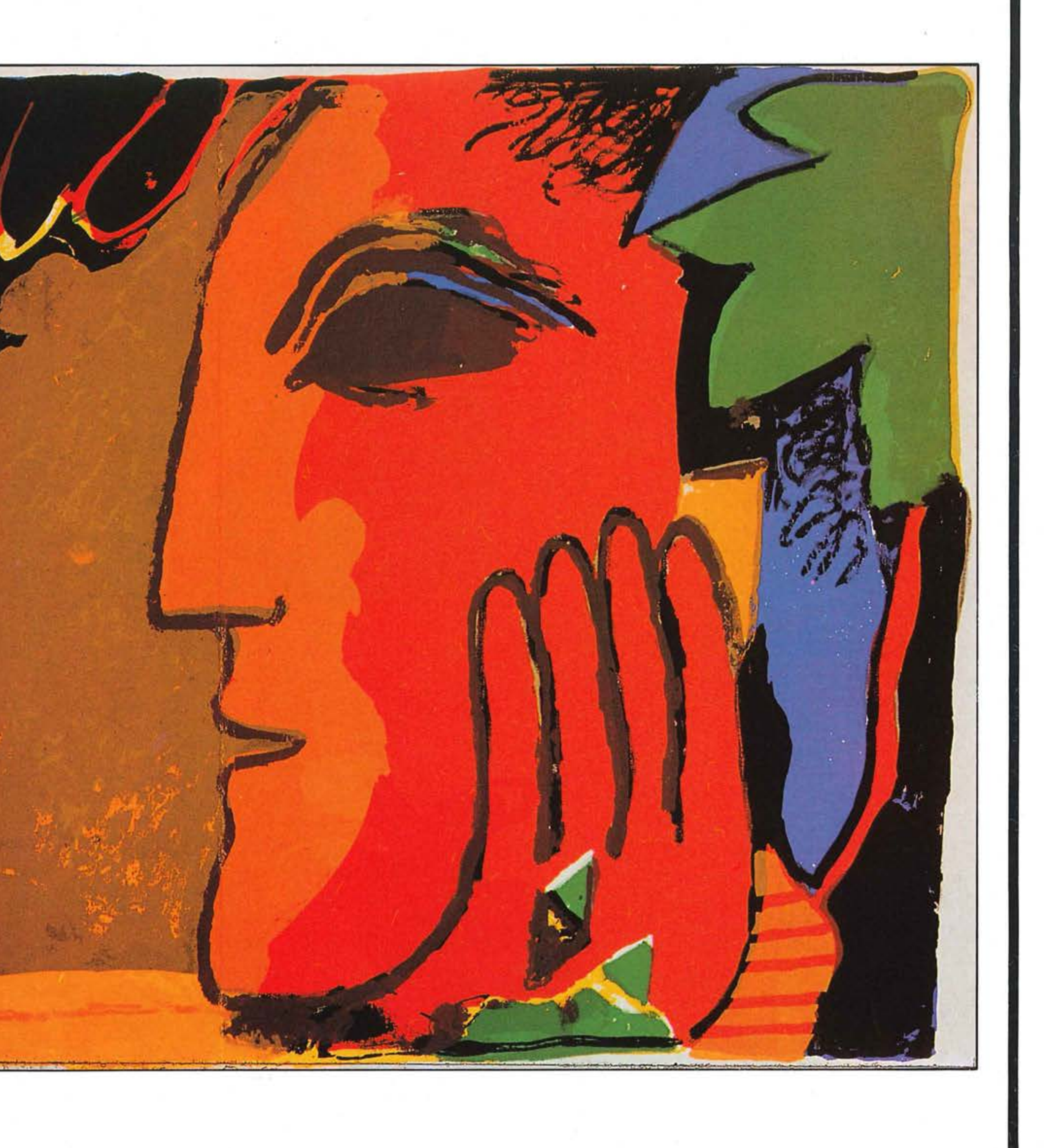
كما تعرف نزوي فنونا شعبية أخري مثل «الطوق طوق» الذي يقام في منتصف شهر رمضان، «والتهلول» الذي يقام في أول شهر ذي الحجة، وفن «التبسيل» الذي يصاحب عملية صناعة التبسيل.

المكان في مجمله، في ظواهره وبواطنه هو مجموعة من البشر، تأتي وتذهب، تبني وتهدم لتبني. تنتظم دوما هذه المجموعة، أو المجموعات من البشر حول عنصر، خيط واحد ناعم ولكنه متين، هو التبدل والتغير.

الثبات في حقيقة التاريخ وحتى في حقيقة الأسطورة يعنى الموت والفناء. وتبدل الإنسان وتغيره ليس موتا وليس فناءً، وإن بدا الموت الحقيقة الأكثر وضوحا ويقينية في حياة الإنسان، غير أنه ليس موتا جذريا للإنسان وإنما هو فحسب سقوط ورقات من شجرة عظيمة هي البشرية التي تبرعم على الدوام أغصانا وورقات جديدة.

هذا التبدل والتغير الدائمان والحتميان في حياة البشرية هو في المقابل تبدل وتغير هائلين في «حياة» المكان.

تتناسل الأمكنة ايضا كما تتناسل البشرية، وتشيخ الأمكنة كما يشيخ الإنسان. غير ان شيخوخة الأمكنة يمكن «تشبيبها»، إعادة الشباب اليها، وهذا تماما ما حدث لنزوى، فنزوى اليوم لمن يراها يخالها مدينة «شابة»،



كتاب الحب

شعر : محمد بنيس
رسوم : ضياء العزاوي



أنا لا أنا

أنا الأندلسيُّ المقيمُ بين لَذَائذ الوصلِ

وحشْرجات البينْ

أنَا الظاهريُّ

القُرطُبيُّ

أنا الذي ربِّيتُ بيْنَ حُجُورِ النِّساءِ

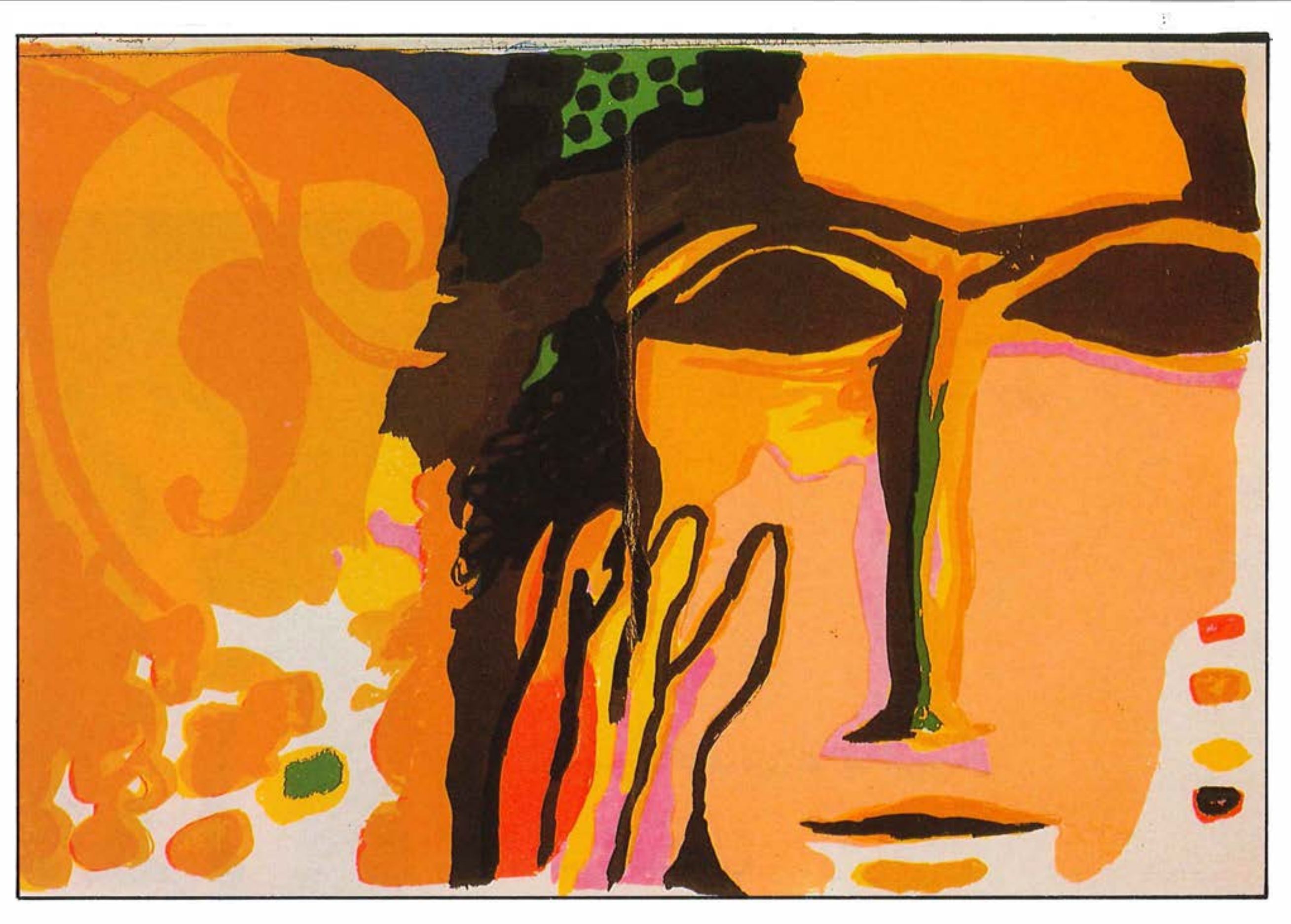
بينَ أيديهنَّ نشأتُ

وهُنَّ اللّواتي علمنَني الشعْرَ والخطَّ والقرآنْ

وَمن أسرارهنَّ عَلمتُ ما لا يكادُ يعلمهُ غَيْري

أنا الذي يقُول : المَوتُ أسهلُ منَ الفراق

هذه شَريعتي



أنْ أَبوحَ لأهل الصَّبَابةِ

في بَغدادَ وفـــاسَ

وقُرطُـــبةَ

والقـــيروانْ

في الزّهـــراءِ

وَطَنجةَ وأصفهـــانَ

والدَّار البيضـــاءْ

أن أُصاحبَ الدَّمعةَ إلى وَسَـــاوس

حُرقتِهَا

أن أُبَارِكَ وردةً بين معشُوقٍ وَعَاشقٍ

وأكُـتبَ لَـــك

عَــنْ هَذه البذرةِ التي تَكفي

لكُلَّ من يكُونْ

بينَ مَسَـــالك السَّـمع والبصَــر

في حضــرةِ

الجُـنُـونْ

إليـــــك

مَن كـان بينَنا في تلـك الّلحظة ؟ مَن قـاد يَـدي إلى بشرة خــدِّكَ ؟ من مــزَّق أنفـاسي وصبَّها قطرات قطَـرات في أنفاسك؟ من قال لي أنت وحدك؟ لا شيء يعلو على ماء ينبُعُ من حوضينـا معا. وأجـري تحت سماء عطرك. كـــانت لي رغبتَــان. لم يلتبس علي مــداك. أصوات تتـوالى في الشّـرايين. هـذه أنت. أو أنت هذا. التأمنــا.. عشقة.. لها خلـود النار. انحـرفنـا. قليـلا عـن مُعـاشرة الكـلام. ثم انسللنــا. طـائعين نحـو خموحنــا الأقصى. مخـــابىءُ هـيأت صمتا.. لتسمية الغزالة. يا غـزالةُ. ياغزال. كلما انجـذبنا إلى الأسفل اشتدَّ سطوعك. أيها العسجد البحريُّ. غيبي. عن بقايا غيرك. فيك. انخطفي.

مسافــــاتٌ من الأضــواء تفســـح في الطريق. هذه أنت. أو أنت هذا. اكتسَيت بلذَّة أن أضمُّـــك. والنجـوم ضاحكـةٌ كعـادتها. انتميت لعـــريك الأبــدي. هُبـوبُ يــد من النَّسيــان. تبسطُ لي وداعتها. فــلا تخش أن تكون. أنت. حـروبُك أن تُبادر بـانغراس. في المكان الحر. حيث صبابـة تحتد فيك. عُريُك أوَّلاً. أدنــــو من البجع الخفــيِّ. أضيعُ بين غـرائبي. هل هـذه أنـا؟ أفاريـزٌ وأفـاريـزٌ وأفـاريــزٌ. عثـرتَ عليَّ فيك. أنـت وحـدك. عَطَـشــي. هــذه مضايقُ أفضت بي. إلى ما لا تعرف عنه شيئا. أيها العابثُ بــي.

هيـــأت

لك هيَّأت ليلةً بحنَّائهَا
هيَّأتُ شُـرفةً تقرِّبُني
من رَيَاحين فَاس
وقُلتُ لوشمة
تَرَقرَقِي
نديَّة فوق هُبُوب شوقها

لك هيَّأتُ وردة
هيَّأتُ موجَهَا
ونُثارها
وقلت لنعومةٍ تشهقُ بينَنَا
هيَ لك
شُعلةٌ أخرى لِشَفَتَيك

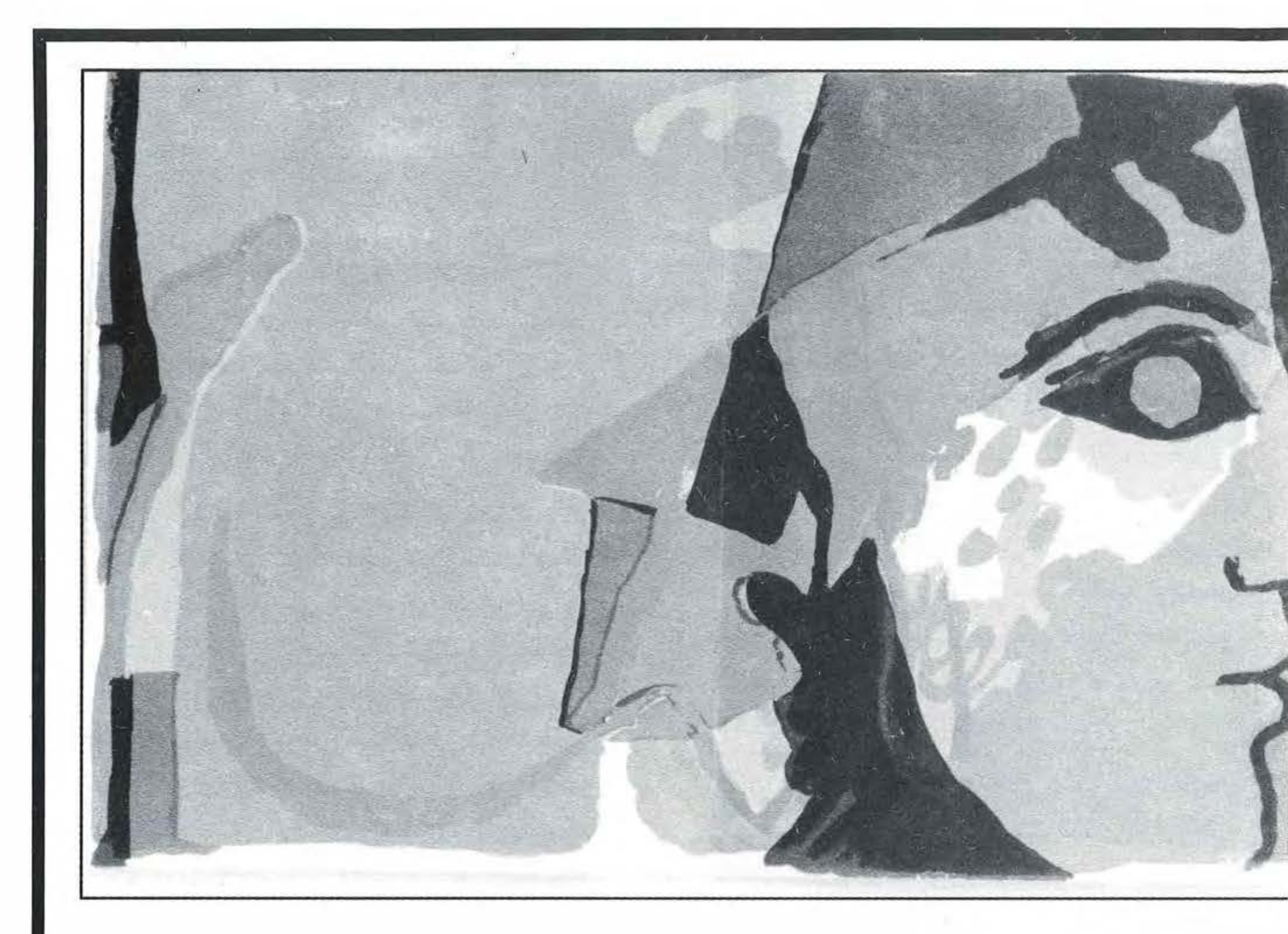
لك هيَّأتُ مسكاً وعنبراً ولُبَان
مزجتُ ملمساً
بملمس
وقُـلتُ للشّفَق
أخ النبيذ أنت أخي
طــر بـي إلى حــيثُ يَمحُـو المعَانــي
عشــقُ الأبَـد



وجــــه مــــن ؟

هي الظلالُ وحدَهَا
بلذة الصَّدى تدلُّني عليك
زُمُــــرُّد
وســوســـــن
وحُرقة شربتُ ماءَها الرَّحِيمَ
مــن يديك
وها أنا أركُضُ خلف ذبذبات قمرٍ
أرى إليك
وخطوتان تمضيان
وشفتاي تخطفانِ
لوعـــةً

مــن شفتيك
حقاً أنَا ابتدأتُ فيك اذ رَحَلتُ ورأيت
بحراً يضيءُ بمعادنِ
النجُوم
وعواصف السريرةِ
اكتفَيت
بغفوة على بريقِ رُكبتيك
شـــوق
يوسع النِّـدَاء
وكلما منك اقتربتُ
صرخَــة
أسمعها تهزُّني
وَوَردة



تسبقُني الى هواء كتفيك
دم الصباح
دمي الذي وهبته لضفَّتيك
ينبئني أن الغناء
هو غناء زرقة
لها انسيابُ قدَميك

الحـــب ايـــة

بعينيك أخطف عينيهَا
وأنفَرد بهمَـــا
في لُـؤلُـؤة السَّـكينة

بعينيك احرقي يديــه
وانسَكبي
قطرةً
فقطرةً عَلَـى شَـفَتَيه
وبلِّـلـي تخومـــهُ
بشهـــوةٍ

أمينـــة
عَينـــاي لـي لغـةٌ وأبراج
طاعَـــة
إصغـــاء
حـــذر
تـــلـــذُّذ
وحـيراتُ طفلٍ أودعني حَنينَه

قاسم حداد

قرين الوحشة

أنا الجسد الذاهب الذي أسمع الأنباء تنتحب في دمائه.

لم يعد أمامي إلا أن أضع قلبي الفارغ مثل جسد اخترمه الصدأ تحت عجلات العربات الضارية في عظامي ولتكن صاعقة الليل وسادة لهذه الجثة المكابرة.

أما أنا الوحيد الواقف في هاوية هائلة أكتشف الآن بأني سهرت العمر أنسجها لخطواتي أنسجها نأمة نأمة وأزعم أنني القوي المقاوم القادر على كل المجابهات أنا المخلوق الأضعف بلا يقين ولا حجة كابرت مثل جبل يجهش وها أنا الساعة أقف أمام الكائن الكامن مثل فضيحة في قلب الكاهن ساعة تطرق باب النهاية أمامي وتأخذ يدي بحنان الجريمة وكسل الأفعى لكي أسقط مثل عروس تفقد عفافها أمام الجموع في ساحة مفتوحة وللناس دليل الدم ثمة شخص يتهاوى ورقة ورقة .

أما أنا قرين الوحشة منتصف الهزيمة قاع الوهم جنس الندم أسنان الأهتم ولع البهيمة طنافس الشيطان جهامة العسس هودج النوم خسائر الليل غنج الذبيحة ، أنا الجثة الذهبية التي لم يعد في ثناياها سوى هوام شرهة لا ترحم ، لدي من الحقد ما يكفي قطيعاً من الذئاب البيض ، سوف يتاح لكم أن تطلقوا دهشة الهجوم في أرجاء روحي دون أن ينتابكم ضمير الفارس لكم حرية الأسلحة كلها لكي تأخذ نصيبها مما يتبقى .

أما أنا الخارج من لعنة الانتظار الملطخ بالخطيئة زاعماً انني رسول الكلام لم يبق أمامي سوى أن أعترف بنهاية تليق بي وحدي أنا الوحيد الواقف وحده على شفير شاحب أثق الآن بأني ذهبت الى هذا الشفير منذ ذبالة الخيط البالي متوهماً انه أول الغزل في وشاح العزلة فيما أنا أضع روحي في المهب ، أنا الذي قيل ان المجرّات سوف تتذكر أهدابي ، هذه بهجة القتل وأنتم تضعون نصال سكاكينكم في قلبي وتفرون اللحم لتطالوا العظم وتطفر فضة روحي في وجوهكم لشدة ما تتميزون من صلافة الفتوى حيث كل نطفة في كياني ينبغي أن تنال عقابها منكم فرداً فرداً .

أما أنا الذئب الذاهب في ليل الملجأ الأخير خديع الخبرة شاغل النيران ومشعل الفتن متعهد الهشيم جامح الدم متجهم القلب خدين الشياطين آن لي ان اعترف الساعة أني ضبع يولغ دماء القتلى بأشفار مرتعشة شبقاً وأنيابه تكزّ على عظم الجثة كما يخلع نبيٌّ قميصه المهتوك مثلي جدير بكل ما تقدرون عليه من الفتك ولتكن حرياتكم راية الانتقامات .

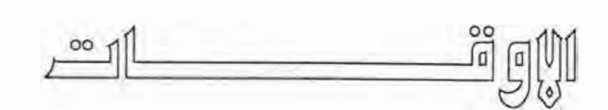
أما أنا هدف القناصين طاشت روحي بين أياديكم تترددون وهذا لا يليق بكم أنتم أعذار القتلى لم ترتكبوا من الخطايا إلا بقدر ما يجعلكم أكثر قليلاً من براءة الطفل ليس لكم أن تبالغوا في اليد المرتجفة وهي تتناول مقبض المعول المثلوم المشحوذ بصدأ عتيق كنبيذ فاض بي ولم يعد يحتمل الصبر على نزيف يسحق الخلايا أوشك الليل أن يكون الكفن الرؤوف انا المتلعثم امام الحب المبتهج بنحيب المحتضرين المصاب برهاب النصل من كل الجهات آن السفر آن السفر ولا رجعة فلم يعد في هذا الفضاء ما يكفي من الهواء لكي تأخذ الجثة شهقة ولتكن منكن الوصيفات لهودج الليل المتقدم في شرفة الأعماق حيث الأقاصي ولتكن منكن النائحات يدفعن بفرح دفين هذا الجثمان وهو يذهب إلى نهايته .

أما أنا فقد وضعت قدمي في قوس الشنق بشهوة المنتحر أكل الوقت مني أكل الزهرة والغصن والجذع والجذور مأكول بالحسرة والفقد والخوف .

خفت من كل شيء كل جهة وفاتني أن أخاف من نفسي من هذه الخلايا التي لم تكن الا دسيسة تفسد الخطو والطريق ملطخ بكل الخطايا والأخطاء لا أشحذ

رحمة أو رأفة وليس لكم أن تكترثـوا بأمل ما وليس لي برهة الافلات من مجد المراثي وصرير النعش وسلطان الليل ليكن منكم الحفـارون ثابتـو السواعـد برفـوش تطـال العمق من الأرض وليكن منكم طغـاة يحسنـون التجهيز بـدقة الصائغ وبصيرة العـالم ليبدو صـارماً والنهـاية مهيبـة لتكونـوا بأكباد صلـدة تمعن في كبح مشاعر المعزّين فلا يليق أن أشعر برجفة التردد تناوش أفئدتكم فيما تضعون الجثة في الغسل والكفن والنعش واللحد لا يليـق أن أراكم مرتجفي الفـرائص تشفقون على قتيل ينقذه الموت.

محمـــد الثبيتـــي



... وأفقت من تعب القـرى فإذا المدينـة شـارع قفر ونافذة تطل

على السماء

أفقت من سغـب المدينـة خـائفـاً فإذا الهوى حَجَـرٌ على باب

النساء

وأفقت من وطني فكانت حمرة الأوقات مسدلة

وكان الحزن متسعاً لأن نبكّي

فيغلبنا النشيد

وتسيل أغنية بشارعنا الجديد

وأفقت من زمني فأيقظت الكرى وغسلت بالماء المهذب

مقليتك فَسَالَ ماء السيف بين شفـاهنا والقبلة الأولى

فأوغرنا صدور الطير كي تشدُو مبكّرة فنشعل قبلة أخرى

على باب الهوى الشرقي ..

هذا صباح واقف بالباب

(هـذا عـاشق طفل يـاغته الـرفـاق مضرجـا بالشـهوة الأولى)

فيقطر من ملامحه حياء نـاصـع ويبوح باللّون البهيّ

ويرتقي شجر الفؤاد

متعثراً بالجوع والحمى وخارطة البلاد

وجـه صبـاحي ، وأسئلة ، وصـوت شـاحب ، وأصابع سمر

يلوّثها المداد

ـ ماذا سمعت اليوم ؟

ـ أغنية تقول :

(ولي نجمة حيّة لا تغيب

تكلل صدر الفضاء الرحيب)

فحيناً أراها تطوف الشمال

وحيناً تشق صباح الجنوب

على البعد تبدو غناء شجيّاً

لقلبي ، وريحانة من قريب

سماوية في زمان الشقاء

وأرضية في الزمان الخصيب

يجاذبها الرمل حبل الشعاع

وتشتاقها شرفات المغيب

كنّا على طرف المدينة نمنح الأصباح بهجتها ونرحل في سهوب

الضوء ، نقتسم المرارة والرغيف الحرّ والتّعب الشهيّ

ما أجمل الفجر العصي

ما أجمل الأطفال حين يهزّهم فرح النبي

هذا صباح آخر بالباب . عاشق بكر ينام معطّراً بالرّيح

مرتدياً غموض الليل ..

حين تفجر الرؤيا منامه

فيهبّ نحو الله ..

ويفرّ من فجر إلى فجر ونجمته أمامه

ويزلّ عن قدم الطريق المرّ مبتهجاً

ويرسم حول خطوته علامة

ـ ماذا قرأت اليوم ؟

ـ أغنية جديدة :

(ما بال هذا النسر كم غنى غناءً نابياً حتى

ادلهمَّ التيه وانكشفت من البيداء سوأتها

فعاد يمص من ظمأ وريده

كم من يد صبت على آثاره لحناً رمادياً

وكم بكر رأت يمناه قانية وشمتّ فيه



تشكيل حروفي : محمد البلوشي

رائحة بليدة

وارتـه صهباء الـرمـال عن الـرجال وطـوّقت بغبارها

الذهبي هامته وجيده

يـا أشعثـاً عقـــــر الطريـــــق وشل بـادرة الخصوبة بعدما

وهنت قوادمه وأضحى ورده غباً وعقته الطريدة

قال الذي مسته نار الصّالحين :

إذا رأيت البدر مكتملا بأحداق النساء وقامت

الجوزاء بين النخل سافرة

تدور الأرض دورتها الجديدة ...)

عبدالله البلوشي

خمس قصائد

(١)

في البدء

كانت السماء

ميلاد التوحد

هيكلاً مطعماً بالماء

أنا من أي المياه انسكبت ؟

حين تلفع الظهر

بأديم الصّخر والأمكنة

(٢)

علي يدي أحمل الطير

على كتفي أحمل التابوت

متعب جسدي

ومتعبة هذه الروح

حين يضمّها الليل

كحوصلة نورس

يبحث عن عتمة مجهول

في أي زاوية أنا

سأخبيء ثلمة النزف ؟

لكي أمنح هذا الجسد

ولو بضعة من ظل

(٣)

المناحة

معبر

الى الدمع

ولا شيء

(٤)

أربع جماجم

تتحلق حول جسدي

دفنتها ذات ليل

فوق كثبان

تعانق شجر البحر

تلك هي (طفولة موت)

لها أن تنبت

في الظل أزهاراً

برائحة المياه

لها زمن آخر

يولد في صمت

(٥)

في السماء

تنشد الروح

مرثية القديسين

أرض الجسد دائماً

لا تقبل الصمت

ولأنني

يتيم يلفظني الفناء

سأنتزع الحراب

المنغرسة في دمي

وعلى رفة جناح

أغادر العالم

الهنــــوف محمــــد



أغبط رجلا كان مليئا بعض الشيء بامتداد وثنيّ

ويبدو أنّه مسكون بخبز النساء،

مطعم بزينتهن

يصحـو ، وينثر هـدوءه في سرّة امرأة الأمكنـة كلها ،

ومغائر لنبيذ بائت .

يحضر آلهة طريّة ،

ينابيع أنفاسه ،

تهشّ الموج عن أطرافه ،

التي تشبه نميمة طفولية ، مغلفة بجرائد الأمس

امرأته ..

تدنو من عزلة العمق ، تحاور أساور الجدب

ليس بهمة فحسب ،

بل بقرع صنبور مليء بالفراغ .

اليــوم الجمعـة ، ثم سبت ثم أحد / ينايـر ثم فبراير

وحدها ..

تتناسل بالبخور ، تقرأ صكوك الغفران

هي سبب لصلاة عشاء متأخر ،

في حجرها متضـــادات لأنوثة طـالما أجـــهشت بالبكـاء

والقواقع لاذت بالفرار من تعبئة فاشلة ،

كانت أحلامها معبأة بعرق الخيول

كانت خيمـة من سراويل عجائز خـارت قواهن عند

جمعهن لمرميات السنين .

نبيذ هذا الرجل ..

عشقه مبتل بماء الورد ،

اقتفي آثاره من صرة الحكايات ،

محملة على ظهور بائعات الهوى ،

كن يـرزقن بعنـاقيـد الخـــــليقة ، ونفـايـات

الذكـورة ..

تحبل به الورود .. أيضا

تجعله المختلف المطلق

ثم تسرد عنه أساطير نهرية ..

يناير / ١٩٩٤م

ســـــــليمان جـــوادي



أفتّش عن غير وجهي

لألقى الأحبة مبتسماً

مثلما عهدوني

أفتّش عن غير ثغري

لألقي التّحية دون ارتباك

أفتّش عن غير كفّي

لأضغط عن كفّهم جيداً

ولأحضنهم جيداً

ولأدخلهم في بقاياي

أنشرهم في دمائي

أفتّش عن رجل

غير هذا الذي يسكن الحزن فيه

ليسكنني

فيسرّ الأحبّة عند لقائي

أفتّش عنك سليمان

يا رجلاً ضيّعته المدينة

والمشكلات الصغيرة والحبّ

أي والذي نفس قاتلتي بيديه

أضاعك عن جسدي الحبّ

أفسد ما فيك من هوس وجنون

وأعدم ما خبّأته

شفاهك للأخريات

أفتّش عنك سليمان

يا باقة من ضياء تلاشت

ويا فرحة في قلوب الصبايا تداعت

ويا وطناً كان يؤوي الجميع

ولكنّه ، حين قيل انتهى

لم يعره الجميع التفاته

فما أفـظع الناس في عصرنا

وأحدّ الشّماته

سليمان

يا رجلاً كان يسكنني

قبل بضع سنين

يصرّح أن ليس أدعى الى الحزن

من رجل لا يحبّ

وها أنت بالحبّ تشقى

ويعلن أن ليس مثل الوفاء

سبيلاً الى رغد العيش

لكن وفاؤك شخّص

فيك العذاب وأبقى

سليمان

قد قيل ـ والعلم للّه

أنك ترفض عصرك

ترفض جيلك

ترفض جسمك

ترفض أن تفضل العمر ظلاّ

سليمان ...

قيل اختفيت لتظهر أجلى

وقيل اختفيت ليصبح شعرك

عند ظهورك أحلى

وقيل بأنك تمسك بالسّنوات

تقيّدها ، كي تظلّ مدى الدّهر طفلاً

★★★

سليمان

بلقيسك الآن راحلة لسليمان آخر

كان يمطرها بالقصائد

والأغنيات الجميلة والورد

يمنحها ما تريد من العشق والانتشاء

يعلّمها منطق الطير

يرفعها فوق الف بساط

ويحملها نحو ألف سماء

سليمان ...

بلقيس تبحث عن رجل

يملك الخاتم النّبويّ

له الفلك والرّيح والجنّ

والصّافنات الجياد مسخّرة

وله هيبة الأنبياء

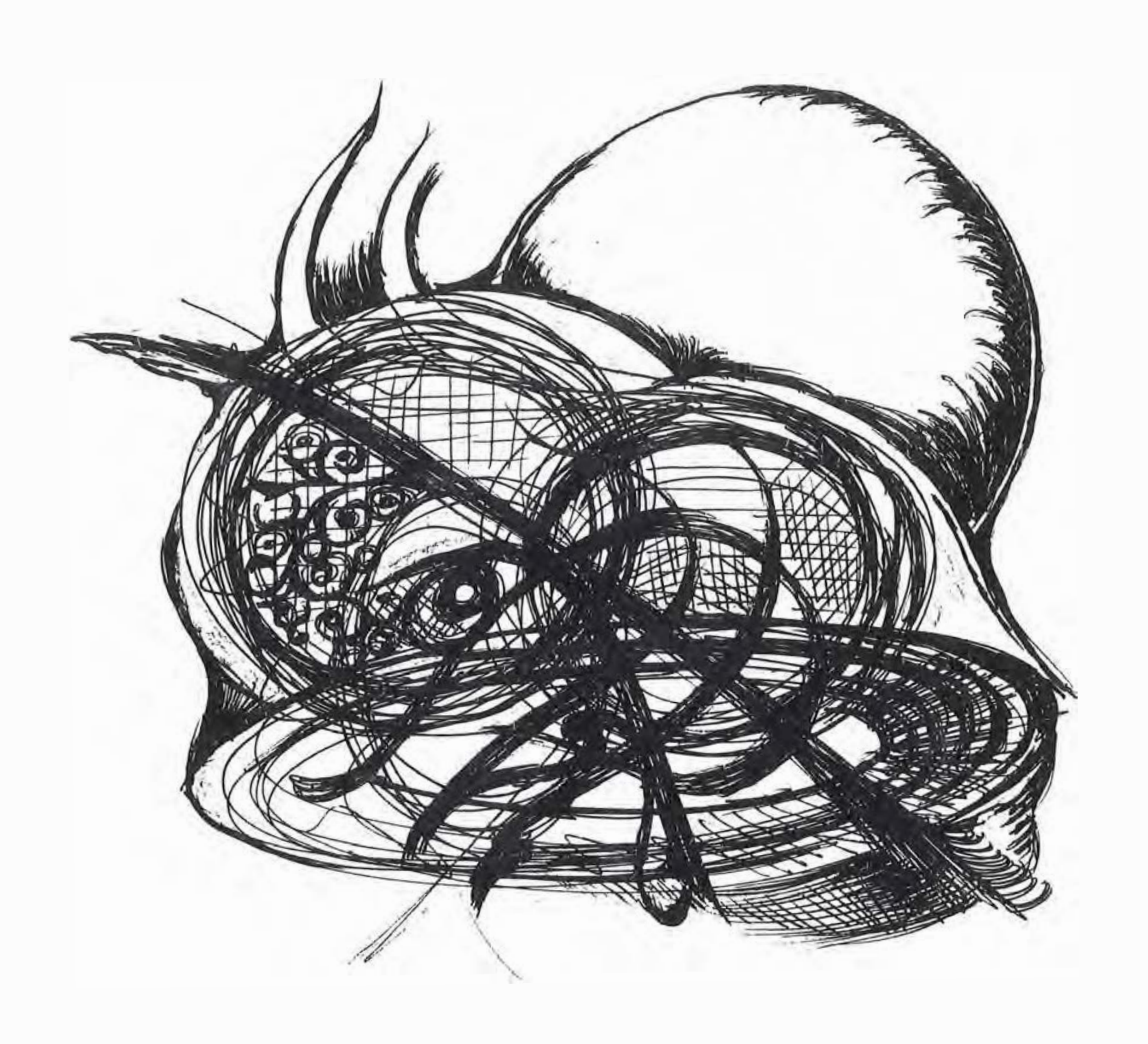
وصعلكة الشعراء

وبلقيس إذ تركت سبأ

فلأنّ سليمان أغلى من الملك

والحبّ أخلد من عرشها

ولأن سليمان



تشكيل حروفي : محمد البلوشي

يعرف كيف يروّض قلب النّساء

سليمان ...

يا فرحا قد يجيء

ويا شعلة قد تضيء

ويا بسمة قد ترفّ على شفة الأشقياء

حنانيك كن شاعراً مثلما كنت

كن جذوة ترفض الأنطفاء

حنانيك كن قدراً

وجواداً يغامر ضدّ الغناء ...

الجزائر ١٩٩٤م

طالب المعمري

بوصلة السامري

هذا الليل الذي
نسيسه
على أجنحة الريح
هذا المسمى بالليل ،
وطن الوحدة
نحمله على آفاق
المسافات
تمد العين قامتها
عبر مساحاته اللولبية
والشخص العارف ، بخرائط النجوم
يوزع العالم

ككعكة أعياد الميلاد
بين أصدقاء وحّدتهم
فراغات الأقطار
وحافلة الحياة الصباحية
مصبوغة بالبياض ،
كفن الكون
أشرعة البحار في مراسيها
والتاج القمري
بوصلة السامري
في بداية الحكاية

حفيت ـ ديسمبر ٩١

اقتناص الممرات المخبأة في الذاكــرة

أي كأس
هذا الذي أمسكه
بيدي كل يوم ،
أهي المحبة
أم النجوم
حين تفاجئني بظلالها القريبة .

أي نجم أسلك
تحديده ، يسلبني مسافة الدرب
وهو يحترق لإنارة قلبي
والشرايين يتصاعد
منها بخار الأفران
حجر فوق حجر

ورأس الحطاب المثقل

بالنجوم

وهي على أهبة الاستعداد لإقتناص الممرات ،

المخبّأة في الذاكرة

بصري ،

عدسات لا مرئية

بوح لهتك المسافات البعيدة

أتلمس الفراغ بيدي ،

مثل آلهة بوذية

أتفحص الجسد الخرافي

المسمى بالليل .

ومضة الابتسامات

وهي تبرق من أسنان الوحدة

أقرب الى دمي

من غفوة الحضور

حفيت ـ مايو ٩٢

ديترويت تلبس معاطف الدببة

ديترويت نهرك

دم وزيت

وجسرك نافذة للأجساد المعلقة

بانتظار الرحلة الأبدية

ما بينهما يعلق العمال ،

بين قوت اليوم

والحانات الرديئة

وأصواتهم التي تمشي على عكاكيز طويلة

من الأحلام تتراءى مثل السراب

الأبواب تلبس معاطف الدببة

ووردة الاحلام الشتائية

تذوب أسفل الأقدام ،

لأماكن النطفة الأولى

اللون الأسمر والزنجي يختلط بنبيذ

عتقته رداءة الأحوال

لعرق الغربة الطويل

ديترويت ـ امريكا/ يناير ٩١

لا أثـــــر لخطــــــوة

يئن رأسي بمشاغل اللحظات
لسيجارة اشتعلت
أطفأتها بروحي ، تعلقت برئتي
بمعدة أعياها
منظار الأطباء
أدوية ونبيذ لمهادنة الوقت
هذه اللعنة
التي تتبع خطوات قلبي
حيث الحزن
يملؤه وجد المسافات
والريح العابرة لوجنتي
تقطف مشاهد العين
حيث لا أثر لخطوة
ولا نظرة تتذكر طقوس الولادة .
هناك في الأماكن العميقة
من طفولة البدء
تولد المشاهد مثل
بركان يتجدد
كل لحظة

مسقط ١٧/٥/٩٤

مقـــاطــــــــــــع

مســــــــمار

الصباح يجرني
من يقظة اللحظة
كنجار ينزع مسماراً
ليدخله في ثقب آخر

الرباط يونيو ٨٧

شرفـــة شـــقة

لقد كنت على حق
بعد المماطلة بفتح الشرفة
على فضاء النهاية
وبإغلاقها بقيد الحديد
تشكل الكون على حقيقته

روي ابريل ٩٣

ليبولد . س . سنغور

قصائد

ترجمة : شربل داغر

الغائبة :

أيتها الصبايا ذوات الحناجر الخضراء، لا تغنوا أبدا بطلكم، ولا تغنوا للمشتاق.

لست شرفكم، ولا الأسد الجسور، الأسد الأخضر الذي يهدر بشرف السنغال.

ليس رأسي من ذهب، ولا يكتسي بمصائر سامية

يداي من دون دمالج ثقيلة ها هي، يداي العاريتان!

لست القائد الموجه. لم أخطر ثلماً واحداً، ولا عقيدة مثل القائد المؤسس.

المدينة ذات الأبواب الأربعة، ولم أنطق بأي كلمة للنقش على الحجر.

أقول فقط أنني دبالي(١).

□ □ □

أيتها الصبايا ذوات الأعناق الطويلة أعناق القصب، أقول غنين للغائبة للأميرة في الممرات.

لا يقيم مجدي في النصب، ولا في الحجر.

مجدي هو أن أغني فتنة الغائبة

مجدي أن أفتن فتنة الغائبة، مجدي أن أغني زبد الرمل غبار الموج وبطن النوارس، الضوء على الروابي.

كل الأشياء غير النافعة ثمن المنسف، كل الأشياء الباطلة في الريح ورائحة ركام الجثث.

كل الأشياء الهزيلة في ضوء الأسلحة، كل الأشياء الأخاذة في روعة الأسلحة.

مجدي هو أن أغني جمال الغائبة.

□ □ □

الا انها كانت ليلة شتوية حين نما الجليد في الخارج، وتآخى الجسدان.

صفير القطارات السريعة اجتاز قلبي طويلا، وتمزقات بطيئة بمد الماس.

أيقظت محظياتي حوالي.

آه! هذا النعاس الأصم المزعج حين تصبح كل خاصرة والظهر مثل جراح المصلوب.

يرزح الصدر تحت ألغاز جسيمة، وأموت من كوني لا أموت، وأموت من كوني أحيا بقلب غائب.

حدثتني بنعومة عن الغائبة.

بنعومة غنت لي في الظل نشيد الغائبة، مثلما تهدهد المولود الجميل، مولود لحمها الأسمر.

على أن تعود ملكة سبأ، مع تباشير العندم الهندي.

من بعيد، على الروابي، الخبر السعيد، أعلنه الجمالون فوق المحطات الخمسة، في الممر الطويل.

أوه! كم هو مديد على قلبي غياب الغائبة.

□ □ □

أيتها الصبايا ذوات الصدور المنتصبة، غنين النسغ أعلنَّ عن الربيع.

لم تسقط نقطة ماء واحدة منذ ستة شهور، ولا كلمة رقيقة ولا برعما للسرور.

خشونة الحرور فقط، مثل أسنان الأفعى المثلثة الرأس.

وفي أحسن الأحوال هيجان الرمل، إعصار من حبب الثمر ومن القش ومن الطلقات ومن الأجنحة ومن الأغماد.

أشياء ميتة بفعل تآكل العقل.

لا شيء سوى الريح الشرقية في حلقنا، وصهاريج في الصحراء فارغة. ولكن هذه الضجة في سيقاننا، انبثاق النسغ هذا.

الذي يخصب البراعم عند ثنية فخذ الشبان، توقظ

محار اللؤلؤ تحت الشورى...(٢)

استمعن، أيتها الصبايا، الى نشيد النسغ الصاعد في حناجركن منتصبا.

الربيع أخضر وأخضر في جلاء نوار، كم هو رقيق هذا الأخضر! كم هو افتتان.

هو ليس إزهار «الأكاسيا» الأصفر، والنجوم المذهلة

فوق أرض الظلمات، وذكاء الشمس يا أيها المختون!

هو حنان الأخضر بذهب المفازات، أخضر وذهبي لونا الغائبة

انه اندفاق النسغ حتى الرقبة المنتصبة الذي يثور.

□ □ □

تكهنوا بمجيئها حيث النقاشات تحمِّر ساحات القرى، وحوانيت مدن الصفائح ومشاغل المصانع.

أعرف ان الزوجات سبق أن غادرن أمهاتهن، والشبان ينتزعون نصيبهم من المشاع، والممتلكات العمومية مباعة بالمزاد العلني، والكبار ينظمون زوجاتهم في تجمعات منتجي الفحم ـ الصلب

خيام قرمزية منصوبة عند تقاطعات الطرق، بشوارع مقطوعة ذات وجهة واحدة.

ترف وصمت!.. تكهنوا بمجيئها حينما يجتمع السنونو. وها هي تتبدد بخفق الجناح سخونة جدالاتنا العقيمة.

طالما ان سيقاننا تخضّر لرقصة الحصاد.

فأنا أعرف ان النبأ السعيد آت.

عند مدار حزيران، كما في سنة الهزيمة وفي سنة الأمل.

يسبقه سراب الجمال الطويل، الوقور بخواص جمالها.

ها هي الأثيوبية، متوحشة مثل الذهب اليانع ونزيهة مثل الذهب.

ليليات (مقاطـــع)

(....) احتفظت طـويـلا، طويـلا بين يـديك، بوجـه المحارب الأسـود المضيء بأنوار الغسق الشاحبة.

من على الـرابيـة رأيـت الشمس تغطس في خلجان عينيك

مثلما أرى بـلادي من جـديـد وأفق وجهك المنبسط؟

متى أجلس مرة ثانية إلى طاولة ثديك المعتم؟

سأرى سماوات أخرى وعيونا أخرى

سأغرف ماء لعطشي من شفاه ندية أكثر من الحامض

سأنام ظليـلاً تحت ضفائر جـديدة، بمنأى عن الزوابع.

إلا أنني، في كل عام، حين يوقد شراب الربيع ذاكرتي أفتقد مـوطن ولادتي ومطر عيونك في عطش المفازات.

□ □ □

صاحبتك حتى قرية الاهراءات، عند بوابات الليل

ووقفت من دون كـلام أمـام اللغز الـذهبي لابتسامتك.

غسق مؤقت حلَّ على وجهك، نزوة إلهية.

من أعلى الـرابيـة، ملجـأ الضـوء، رأيت ألق تنورتك ينطفىء.

وزينة خوذتك تغطس مثل الشمس في ظلال حقـول الأرز حين اجتـاحنـي الغم والمخـاوف القديمة وهي أكثر غدراً من النمور.

ــ والـروح لا تقوى على إزاحتهـا أبعـد من الآفاق النهارية.

أهو الليـل إذن وفي صورة دائمة! والـرحيل من دون وداع؟

سأبكـي في الظلمات، في جـــــوف الأرض الدموي

سأنام في صمت دموعي.

حتى تلامس جبهتي فجر شفاهك الحليبي.

□ □ □

ولكن طرق الأرق هذه، هذه الطرق الهاجرية وهذه الطرق الليلية الطويلة!

متحضر منذ وقـت بعيد لم أتوصـل بعد إلى تهدئة الرب الأبيض للنوم.

أتكلم لغته نفسها، الا ان لكنتي متوحشة!

الظلمات سوداء، عقارب الدرب من لون رمل الليل

وغيوم من خمود تضغط على صدري.

ها أنت، يا أختي النسمة، تزورينني اليوم في «جوال»(٣)، في الساعة التي تغني فيها عصافير غريبة، رسائل الأسلاف القديمة، تغني بنعومة ندى المساء.

ذكرى وجهك مشـدودة على حنجرتي، مثل

نعومة الزيتون، بشوشة في وجهها الناعم بشوشة في أبهتها.

متوشحة بالأخضر والغيم.

□ □ □

تحية من المخلص الى البشوشة ومديح صادق.

عازف القيثارة في بلاطها ومجنون بجمالها!... مجدي لا يقيم في النصب.

ولن يتجمد صوتي على حجر، بل صوت موقع من قبل، صوت مضبوط.

ليظهرْ في ذاكرة الغائبة التي تسود على آفاق نظري

لينضج في ذاكرتكن، أيتها الصبايا، مثل الطحين الباطل لتغذية شعب بأكمله.

سأسمي، إذن، الأشياء الباطلة التي ستزهر في تسميتي ـ غير أن اسم الغائبة فائق الوصف.

يداها ريح شافية من الحمى

أجفانها من فرو ومن بتلات الدفلي

أهدابها، رموشها الخبيئة والصافية مثل حروف هيروغليفية شعرها المتوقد مثل نار مندفعة في الأدغال ليلا.

عيناك ! فمك! سرك الصاعد إلى الرقبة..

أشياء عديمة النفع. ليست المعرفة هي التي تغذي شعبك.

بل الأطباق التي توزعينها بأيدي عازف القيثارة وبالصوت.

سلام اذن للبشوشة التي تمدني بنفسي، والتي تقطع نفسي والتي تسد حنجرتي.

سلام للحاضرة التي تسحرني بنظرة «الممبا» السوداء، المكوكبة بالذهب والأخضر.

وأنا حمامة ـ أفعى، ولدغتها تخدرني بلذة.

□ □ □

ليكونوا عدما الغافلون ذوو العيون البيضاء اللؤلؤية

لتكن عدما العيون والآذان، الرأس الذي لا يتجذر في الصدر، ولا في أسفل من ذلك حتى جذر البطن.

فماذا تفيد القبضة من دون الشفرة والزهرة من دون الثمرة؟

أما أنتن، أيتها الصبايا، فغنين انتصار الأسد في شمس حزيران الرطبة

أقول غنوا الماسة التي تولد من رماد الموت.

أوه.. غنوا الحاضرة التي تغذي الشاعر من حليب الحب الأسود.

انتن جميلات أيتها الصبايا، وحناجركن الذهبية أوراق يانعة في صوت الشاعر.

تطير الكلمات وتتدعك بأنفاس الريح الشرقية، مثل صروح البشر تحت القنابل النافخة.

إلا ان القصيدة ثقيلة بالحليب وقلب الشاعر يحترق نارا من دون غبار.

□ □ □

خيمة

مثل قبة تحيط بها غابة شعرك الزرقاء.

ابتسامتك تعبر السماء، سمائي، من جهة الى أخرى، مثل مجرة.

ونحل من ذهب يطن على وجنتيك، وجنتي الظل، مثل النجوم وحليب الجنوب يلمح شرراً على طرف ذقنك(....)

سأنام طويلاً في هدأة «جوال»

إلى أن يعيدني ملاك الفجر إلى ضوئك

إلى واقعك العنيف والقاسي، أيتها الحضارة!

□ □ □

كنت جالسا على نثر مقعد في المساء

وكانت ساعات الحراسة تصطف أمامي مثل رتابة الأعمدة فوق أحد الطرق.

حين أحسست فوق وجنتي الفاترة بأشعة وجهك السمراء الذهبية. (....)

أي طراوة في نهاية النهار هذا؟ وها هو الصيف في شوارع قلبي.

أشجار من ورق الذهب، وأزهارها من العندم الهندي ـ أهو الربيع اذن؟

للنساء مشية السابحات الرشيقة على الشاطىء

والعضلات الطويلة ليسقانهن أوتار قيثارة تحت بشراتهن البلاتينية.

خادمات بياقات ملكية يعبرن ويمضين لسحب الماء من ينبوع الساعة السادسة.

وقناديل الغاز سعف نخل عالية، حيث تغني الريح شكاويها والشوارع هادئة وبيضاء كما في قيلولات الطفولة.

يا صديقتي ذات اللون الافريقي، مددي ساعات الحراسة هذه.

الجائعون وحدهم يحملون معهم كنوز الفطنة هذه!

ابتسامتهم ناعمة! وهي ابتسامة موتانا الذين يرقصون في القرية الزرقاء.

□ □ □

(....) تدفع بي من دون استراحة عبر أدغال الزمن.

تتبعني، دمي الأسود، عبر الحشود حتى الفرجة التي ينام فيها الليل الأبيض (....)

جسدها البرونزي، يا ربي، يا ربي! ولكن لماذا يتم نزع حواسي الوثنية الصارخة!

لا أقوى على غناء الموسيقى الدينية الرومانية من دون «سوينغ»(٤) ولا أن أرقصها.

أحياناً غيمة، فراشة، بضع نقاط من المطر على زجاج نافذتي، نافذة الضجر.

تدفع بي من دون استراحة عبر مساحات الزمن الكبير.

تتبعني، دمي الأسود، حتى قلب الليل الوحيد.

□ □ □

(....) سأقطع صلات الدم، سأدرب حراساً لحبي من أجل ليلة واحدة من دون نهاية. حميمي

صوتك أكثر من العش الفاتر.

وشفاهك، شفاه الخبز، تهدىء صدرى الضامر مثل أفعى سوداء.

سأقطع صلاتي الأوروبية كلها من أجل أن أشد القصيدة الى أفخاذ من رمل.

ما همني هذا الاسم المنهد على بيت القربان؟

سيكون الفردوس خالياً من أجلي، وغيابك عقوبة العاشق.

□ □ □

مرثية المختونـين

ليلة طفولية، ليلة زرقاء، ليلة شقراء يا قمر!

كم من المرات تضرعت اليك يا ليل! باكياً عند جنبات الطرق

عند حواف آلامي، حواف العمر. عزلة!

وتلال الرمل تحيط بي.

غير أنها كانت ليلة طفولية مغالية وكثيفة مثل القطران.

كان الخوف يحني ظهره لزئير الأسود،

وكان الصمت الماكر لهذه الليلة يلوي المشاتل العالية.

نار الأغصان أنت نار الأمل! ذاكرة صفراء للشمس تطمئن براءتي.

أو تكاد ـ (...)

تذبل القصيدة تحت شمس الظهيرة، تغتذي بندى المساء.

وتوقع الطام ــ طام ونبض النسغ في رائحة الثمار الناضجة.

يا سيد عالمي الأسرار أنا في حاجة الى معرفتك لاكتناه معادلة الأشياء.

ومعرفة مهامي كأب.

وقياس مجال مسؤولياتي بدقة، وتوزيع الحصاد من دون نسيان أي عامل أو أي يتيم.

ليس النشيد سحراً وحسب، يغذي الرؤوس الصوفية لقطيعي.

القصيدة عصفور ــ أفعى، زواج العتمة وضوء الفجر

طائر الفينيق يصعد، يغني ناشرا جناحيه فوق ركام جثث الكلام.

□ □ □

ضـــباب

الضباب يخيفني !

وهذه المنارات ـ عيون مولولة لمرأى وحوش منزلقة على الصمت.

هذه الأشباح التي تجاحف الجدار

وتمضي، أهي ذكرياتي .

التي تنتظم في صف طويل صوب محجتها؟

ضباب المدينة الوسخ!

سخامه البارد

وسخ رئتيَّ اللتين أفسدهما الخريف،

ورهط أحشائي الجائعة يعوي

فيما تجيب على أصواتها

الشكوى الضعيفة لأحلامي المحتضرة

أنـــا وحـــــيد

أنا وحيد في السهل

وفي الليل

بصحبة الأشجار المتقلصة من البرد

والتي تشد كوعهـا إلى جسمها ملتفة على

بعضها البعض

أنا وحيد في السهل

وفي الليــل

بصحبـة حـــركـات

الأشـجـار، حركـات

يأسها المؤثر

والتي فـارقتها

أوراقهـا الى جــزر

مختارة

أنا وحيد في السهل

وفي الليـل

أنـا عزلـة الأعمـدة

البرقية

على طول الطرق

الجـــرداء

الهوامـــش:

(١) الشاعر الجوال في افريقيا الغربية

(٢) شجيرة منقعية ذات قشور طيبة

(٣) قرية الشاعـــر

(٤) رقص مع عزف ايقاعي

نيقوسيا

سعدي يوسف

«من أجواء غربته الطويلة عن وطنه العراق، يكتب الشاعر الكبير «سعدي يوسف» نصّه «مثلث الدائرة» ليخوض به تجربة كتابة الرواية لأول مرة. إحتفاء بهذا الحدث الثقافي الهام نقدم هنا الجزء الأول من الفصل الأخير المعنون : «نيقوسيا» ..»

بين مقهى «الروضة» بالصالحية، ومقهى «الكمال» غير البعيد عن جسر فكتوريا، كانت رحلتي اليومية : صباحاً في «الروضة»، وعصراً في «الكمال»، في المساء أعود إلى مأواي في «مساكن برزة»، المأوى الذي يشاركني فيه ثلاثة من أمثالي.

دمشق، بعيدة عنا.

نحن نعيش في هامشها القصي، نأكل مثل فقرائها، وننظر بجسد إلى واجهات مخازنها ومطاعمها، مثل فقرائها.

لكن فقراء دمشق، أيضاً، بعيدون عنّا، لا علاقة لنا بهم. لا نلتقي بهم : هم في رحلة البحث عن الخبز، ونحن في رحلة المقهى نبحث عن معنى للأمس، ولليوم، وربما للغد.

أحياناً، أمر بـ «القنديل»، حيث يجلس أدباء وفنانون، حول موائد كباب وعرق وريحان، وحيث لوحات رسامين معروفين معلقة، أمرّ، ولا أجلس. فالشاي هنا، ليس الشاي في «الروضة» أو «الكمال» أو «الحجاز» الشاي في «القنديل! يقدم في فنجان، وثمن فنجان الشاي يساوي وجبة من وجباتي.

لكنني أمر. ادفع الباب الخارجي، وأجتاز الممرّ، ثم أدور دورة سريعة في المكان.

أنظر الى الجالسين حول البركة. الى الفتيات المتأنقات وهن يشربن العرق. إلى اللوحات المعلقة.. اللوحات تحديداً، ثم أغادر.

كنت ألتقي مع عادل، وفاضل المرزوق.

الشهور تمضي. لتشكل عاماً، ثم أعواماً.

عادل سافر إلى فرنسا.

وفاضل المرزوق يقول إنه قد يذهب الى عدن.

ماذا سأفعل ان ذهب، حقاً، في أحد الأيام ؟

أنا غير قادر على إقامة علاقات جديدة. حتى في مأواي بـ «مساكن برزة»، أجد صعوبة في الاندماج مع الثلاثة الذين يشاركونني المكان. هم شبان طيبون، مرحون، يساعدونني كثيراً، لكني أجد نفسي، بمنأى عنهم. هواجسي تنهض كالجدار بيني وبينهم. هواجسي ليست متعلقة بهم، فهم كما قلت طيبون، مرحون، ويساعدونني. هواجسي لي. لا أتحدث بها، لكنني بها مسكون، وفي الليل، كثيراً ما يوقظني أحدهم ليخلصني من أحد كوابيسي.

فاضل المرزوق سافر الى عدن.

ودعته في المطار.

وحين عدت بالحافلة، الى جسر فكتوريا، لم أمر على مقهى «الكمال».

ذهبت الى مطعم «الريّس».

جلست وحدي، وشربت عرقاً.

في مقهى «الروضة» كانت الشمس تلتمع في كأس الشاي.

حولي، يقلّب الناس، الصحف، ثم يتركونها بسرعة.

كأس الشاي لا يزال أمامي.

فجأة.. تقدم اليّ رجل. حيّاني، وجلس، كان في الأربعين، يرتدي ملابس أنيقة الى حدّ ما، ملابس ليست مما يرتديه الناس هنا.

قال لي، بلا مقدمات : «أأنت طاهر ؟ طاهر المحمود؟»

أجبته «نعم».

قال، وهو يخرج من جيب قميصه رسالة ويقدّمها لي : «إنها من ابن عمك شعبان. أنا مقيم مثله، في لندن. جئت إلى دمشق لأزور أقرباء لي. كلفني شعبان البحث عنك، وتسليمك الرسالة. انا أبحث عنك منذ أسبوع. قيل لي إنك تجلس في «الروضة» صباحاً. سألت عنك صاحب المقهى. أنت محظوظ لأن صاحب المقهى يعرفك.. وإلاّ كان الأمر صعباً. أنا عائد الى لندن بعد غد. أرجوك اقرأ الرسالة، الآن واكتب سطرين الى شعبان. اكتب عنوانك ايضاً».

★★

عزيزي طاهر

عرفت أنك في دمشق. وكلّفت حامل الرسالة البحث عنك. أريد أن أقول لك شيئا مختصراً، محدّداً وأعرف جوابك المحدد.

لي بيت أملكه، قرب «بافوس»، في قبرص.

أنا لا استعمل البيت الا نادراً، حين أجيء إلى الجزيرة لأقضي عطلة نهاية الأسبوع، أحياناً، لا أكثر من سبع مرات في السنة، وبالمناسبة، انا الآن، رجل أعمال معروف. مشاريعي في الشرق الأوسط وافريقيا. ابن عمك شعبان، رجل ناجح.

في البيت حارس مقيم.

اقترح عليك الإقامة في هذا البيت.

سأتكفل بكل نفقاتك، صديقي سوف يسلّمك مبلغ التذكرة من دمشق إلى «لارنكا». وهناك تأخذ سيارة أجرة إلى «نيقوسيا»، حيث تنزل في فندق كليوباترا. سأتصل بالفندق، حال معرفتي جوابك، لأحجز غرفة لك. إقامة كاملة. انتظرني. لن أبطيء في المجي الى قبرص. أنا مشتاق اليك. الى اللقاء.

(شعبان)

يبدو أن الرجل كان ينتظر، بنفاد صبر، انتهائي من قراءة الرسالة، ذلك لأن عينيه واجهتاني، فور انتهائي، متسائلتين.

لم أزد على تمتمة بضع كلمات.

لكن الرجل أخرج دفتر ملحوظات صغيراً، وقدم لي قلماً، وقال : «اكتب سطرين لشعبان، مع عنوانك».

كتبت أربعة سطور. قلت له «ليس عندي عنوان»

قرأ الرجل ما كتبت. طوى الدفتر. أخذ القلم قال : «اذاً، ستكون بعد شهر هناك ؟في أوائل «آذار؟».

أجبته «نعم».

قال : «لنذهب الى الخطوط الجوية القبرصية. ليسوا بعيدين من هنا. خذ التذكرة، ليتأكد شعبان من كل شيء. هذا مبلغ اضافي لمصاريفك. خذه. انه من ابن عمك، وليس مني».

★★

في مطار «لارنكا»، كانت الاجراءات سهلة، سريعة.

المسافرون قليلون، فالموسم ليس موسم اصطياف.

دفعت ليرتين قبرصيتين، وختموا جوازي بتأشيرة دخول.

خرجت الى الشارع، مباشرة، احمل حقيبتي اليدوية الوحيدة.

ركبت سيارة أجرة إلى نيقوسيا.

★★

في فندق كيلوباترا، كان اسمي على لائحة الحجز. قالوا : «تم الحجز من انجلترا».

أخذت المفتاح، وذهبت إلى غرفتي، كانت تطل على المسبح، الفارغ.

★★

لم أمكث في الغرفة طويلاً.

وضعت حقيبتي اليدوية. داخل الخزانة، ونزلت.

أخبروني في «الاستقبال» ان اقامتي كاملة، تشمل المطعم والمشرب أيضاً.

ذهبت الى البار.

كان الساقي لبنانياً، اسمه سمير، كما قال،

شربت كأسين.

قال سمير : «بامكانك أن تأكل هنا، أو في المطعم. نحن نقدم مأكولات خفيفة»...

أكلت ساندويتش جبن، وسلطة خضراء.

الموسيقى يونانية.

والزبائن قليلون.

شربت كأساً ثالثاً.

★★

صعدت الى الغرفة، مدوخاً «بالأوزو»، وهواء الجزيرة.

نمت عميقاً حتى المساء...

ليلتي الأولى في نيقوسيا كانت هادئة.

نزلت من الغرفة.. وسألت سمير اللبناني عن مكان اسهر فيه سهرة متواضعة. أخبرني أن كل هذه المدينة أماكن، وعليّ، أنا، أن اختار، أتمشّى واختار. ثم ان نيقوسيا صغيرة، ومركزها أصغر من راحة اليد. تسير قليلاً لتجدُ حاجز الأمم المتحدة، في وسط السوق تماماً، وراء المركز، الأرض الحرام، والاتراك. لن أضيع ابداً. ولو حدث أن ضعت فما عليّ إلا أن أوقف سيارة أجرة. فندق كليوباترا، هنا، أشهر من مديرية الجمارك.

هكذا خرجت من الفندق.

كنت أريد ان اتثبت من خطواتي الأولى في هذه المدينة التي باغتتني، في مقهى «الروضة»، عبر كلمات رسالة لم أنتظرها البتة، رسالة من ابن عم أكاد أجهله.

دمشق، لا تزال معي، إلا أنني غير معنيّ، وأنا هنا، بالمقارنات، أريد أن أرى نيقوسيا كما أراها، لا كما تبدو في المقارنة مع مدينة أخرى، غير أن الهدوء الذي فاجأني بمجرد خروجي من الفندق، أدخلني، رأساً، في المقارنة. في هذه الساعة من المساء، تكون دمشق في أوج حركتها : الناس والسيارات والأسواق. أما هنا، فالشوارع شبه خالية. لا أحد يتمشّى. حتى السيارات.. قليلة. لا أصوات. لا ضجة أبواق. لا باعة ينادون. المخازن أغلقت، لكن واجهاتها ظلت مضاءة.

ثمّت اضاءة خادعة، توهمك بان ليل المدينة حي.. بينما يكون الناس قد دخلوا منازلهم، وأغلقوا وراءهم أبوابها... ربما حتى الصباح.

المطاعم والحانات، وحدها، مفتوحة، متألقة بالأضواء، ان سمير اللبناني على حق،

علي أن اتمشى وأختار.

★★

لاحت مني التفاتة الى وكالة سيارات شهيرة. السيارات الجديدة، معروضة خلف الواجهة الزجاجية العريضة...

فجأة التقطت عيناي الجرة.

كانت جرة ضخمة، بطينة، بنية اللون، تستقر راسخة، واثقة بنفسها، في منعطف شارع فرعي يلاصق وكالة السيارات.

سرت في الشارع الفرعي، حتى بلغت الجرة. لمستها بأناملي. جرة فخار حقيقية كانت عند باب مشرب يحمل اسمها : «بار الجرة».

دخلت

لم يكن في البار سوى صاحبه.

كان شاباً قبرصياً يونانياً، في حوالي الخامسة والعشرين.

دعاني إلى الجلوس، مشيراً الى طاولة.

ابتسمت، وفضلت الكرسي العالي، عند لوح البار، أقرب اليه، والى الرفوف الثلاثة العجيبة، حيث تتجاوز الاشربة قادمة من كل القارات.

★★

في العاشرة صباحاً، حين نزلت أتناول فطوري في مقهى الفندق، سلّمني الموظف رسالة بالفاكس من ابن عمي. يقول شعبان انه سيصل اليوم، مساء، وأن عليّ أن اظل في الفندق أنتظره. يبدو ان الأمور حقيقية جداً، ما دامت تتلاحق، هكذا، متلازمة مع بعضها.

كنت في حلم المغامرة، ان اكون وحيداً في فندق مدينة أدخلها لأول مرة. أن أسير في المساء الملتبس، في طرق أجهلها، ثم اهتدي الى حانة أصادف فيها أناساً لطفاء، أن... أن... لكن رسالة الفاكس، أمامي، على الطاولة. تنظر إليّ غامزة، بين فنجان القهوة والخبز. وشعبان، ابن عمي، ينظر إليّ، بكامل حروف اسمه الخمسة، انا عاجز عن تذكر ملامحه. لقد ترك البلد، منذ عشرين عاماً، ولم يعد اليه ولو مرة واحدة. وأنا، في الأساس، لم أكن أراه الا بصورة متقطعة..

الا انّه آت، وبهذه السرعة، بل في هذا اليوم بالذات مساءً.

تناولت فطوري، ودسست رسالة الفاكس في جيبي.

خرجت من الفندق، ومشيت حتى مركز المدينة، أعني حتى السوق. توقفت عند بائع صحف، أقرأ العناوين البارزة. انعطفت الى اليمين. جنود الأمم المتحدة يشربون الجعة على مصطبة عند باب أحد المثارب. دخلت. شربت زجاجة. كان جنود آخرون يتناولون وجبات خفيفة وأيديهم

ممسكة بالكؤوس. لا فتيات هنا.

★★

خرجت من مشرب الجنود، ظهراً.

وبدأت مسيرة العودة إلى الفندق.

ومثل ما التقطت عيناي، الجرة، فجأة، البارحة، التقطت عيناي عبارة «بابل»، محروفة على لافتة خشبية ثقيلة.

كان المطعم صغيراً، فيه أربع طاولات فقط.

سيدة بدينة، يبدو أنها صاحبة المطعم، تشوي اللحم في الخارج.

سلمت على السيدة.

جلست.

طلبت سلطة خضراء، وجبن حلوم مشوياً، ونبيذاً وردياً.

قالت السيدة ان الوردي غير مبرّد. فهل آخذ أبيض ؟

جاءت بالنبيذ أولاً

فرشت شرشف ورق. وعادت لتهيء ما طلبته. كانت تدبّر أمور المطعم الصغير وحدها، وتتحرك بخفة دمية معبّأة النابض.

لا أدري، لماذا أخرجت قلمي، وبدأت أخربش تخطيطات على الورق الأبيض.

كنت مشغولاً بالتخطيطات. حين جاءت صاحبة المطعم.

هتفت : «أنت رسام ؟ ابني «مكريوس» رسام أيضاً !.. انه مقيم في «بولس»..

وضعت على الطاولة، وبعيداً عن خطوطي، السلطة الخضراء، وجبن الحلّوم المشويّ.

للمرة الأولى يقول شخص عني : إنني رسام.

يبدو ان للنبيذ الأبيض القبرصي مفعوله.

هكذا، حين صعدت الى غرفتي، تمددت رأساً على الفراش، وأغمضت عينيّ.

أنا على شاطيء البحر.

البحر هاديء.. وصوت المويجات ناعم مثل حفيف الصنوبر، الشمس في الأفق، تهبط كالبرتقالة الكبيرة على وجه الماء. الماء برتقالي. البحر كله برتقالي. الرمل تحت قدمي ليس رملاً. انه يخشخش مثل ورق الصنوبر اليابس في ممر غابة مهجور.

لكن، من أين جاء ورق الصنوبر ؟ من أين جاء الحفيف ؟

أخرجت سمكة رأسها، وانقلبت في الماء، قرب الشاطيء، قربي حيث أجلس،

قبل ان تنتصب على ذيلها وتكلمني، وهي تنظر الي بعينين واسعتين نديتين، ثابتتين :

- «لماذا جئت إلى هذا الشاطيء» ؟

لم أجبها. كنت احدّق في عينيها الجميلتين.

اقتربت السمكة أكثر. كأن ذيلها قدمان. اقتربت حتى شممت رائحتها. كانت رائحة غابة صنوبر بعد المطر.

قالت ثانية : « لم تجبني. لقد سألتك، لماذا جئت الى هذا الشاطيء» ؟

ضحكت، حتى ابتلت عيناي بالدموع.

ضحكت هي الأخرى، وتمايلت وهي تضحك، وبانت أسنانها ناصعة، مرتصفة، لطيفة :

«أنا اعرف لماذا جئت»

قلت لها، وأنا اضحك : «لماذا» ؟

ضحكت طويلاً، حتى ارتمت في الماء الذي طرطش وبلغ رذاذه وجهي، ثم انتصبت، ومالت برأسها نحوي، وقالت : «لأنك سمكة. انت جئت الى هذا الشاطيء لانك سمكة».

عادت السمكة تسبح. لكنها لم تبتعد، وظلت عيناها تواجهانني.

قلت : «إذاً، سوف تأخذينني معك»...

قالت : «بكل سرور. الا أن عليك أن تنزل في الماء، أولاً».

سألتها : «كيف انزل، وملابسي هذه» ؟

ضحكت، منقلبة : «بسيطة. اخلع ملابسك وانزل في الماء»

★★

رنّ جرس الهاتف. سمعت رنينه طويلاً. لم أستيقظ. عاد الرنين. فركت عينيّ تناولت السماعة ذاهلاً :

«طاهر.. أنا شعبان. وصلت الآن. أنا في الفندق».

انفتح باب المصعد. قال لي موظف الاستقبال هامساً : «ها هو ذا».

نظرت. فكرت، وقلت في نفسي ان الموظف قد يكون واهماً. هذا، ليس ابن عمي طاهر. قطع المسافة القصيرة بين المصعد ومكتب الاستقبال. واجه الموظف. سأله عني. كنت بجانبه. يبدو أنه لم يعرفني. أتكون صورتي، أنا أيضاً، تغيّرت الى هذا الحد ؟

ابتسم الموظف. أومأ بيده اليّ. نظر اليّ طاهر بعينين محمرتين قليلاً. كان الشيب متمكناً من مفرقه. طاهر أصغر مني سناً. مددت يدي إليه مصافحا : «انا شعبان. كيف أنت يا طاهر» ؟.

لم يرد عليّ، رأساً، مدّ يده اليّ وصافحني. لمحت في عينيه أوائل الدمع.

قال : «كما تراني. وأنت، يا شعبان ؟

قلت له : «بخير. هل نجلس في المشرب»؟

أومأ برأسه، موافقاً.

دخلنا وجلسنا الى طاولة.

جاء النادل. ابتسم لطاهر : «أوزو» ؟

أنا أيضاً طلبت أوزو

قال طاهر : بعد ان ذهب النادل ليأتي بكأسينا : «اسمه سمير. انه لبناني». لحظت الهدوء الغريب، في حركات طاهر، وكلامه. لم يكن هكذا.

قلت له : «لم أكن أتصور أن صديقي سيلقاك بمثل تلك السهولة. كما لم أكن أتصوّر أنك ستلبي دعوتي، تلبّيها فوراً. أنا سعيد لأن الأمور تطورت هكذا».

قال طاهر : «أشكرك، يا شعبان». وعاد الى صمته، لكنه بين وقت وآخر كان يثبّت عليّ نظرته طويلاً. لم تعد عيناه مبتلتين.

جاء سمير بالكأسين.

شربنا نخب لقائنا.

قلت : «انقطعت عني أخبارك، لكن صديقاً لك، اسمه عادل، وهو مقيم الآن في باريس، كان الشخص الذي علمت بواسطته، وبصورة غير مباشرة، انك في بيروت، وبعدها في دمشق. المصادفة، وحدها، هي التي دلّتني على أرضك. كان صديقك يتحدث في مطعم عراقيّ، عنك، أحد معارفي كان في الجلسة. وهو أخبرني».

ابتسم طاهر، وانفرجت اساريره لأول مرة بعد لقائنا.

قال : «عادل، صديق عزيز... كيف أحواله»؟

قلت : «لا أدري بالضبط».

عاد سمير يسألنا إن كنا نريد شيئاً.

هز طاهر رأسه، نفياً.

وأنا كذلك.حين نزلت، بعد المكالمة، وتوجهت الى مكتب الاستقبال، لم أتصور ان الشخص الواقف هناك، يتحدث إلى الموظف، هو ابن عمي شعبان.

انا اتذكره بالدشداشة دائماً، الدشداشة البيضاء. كان حين يركض خلفي في البستان يمسك أذيالها بأسنانه، ويندفع خلفي، يقفز الجدول وثباً، بينما اترنح أنا على القنطرة... ومرة سقطت في الماء، وعلاني الطين والوحل، وهو واقف عند حافة الجدول، يضحك مني...

الشخص الواقف، متحدثاً مع موظف الاستقبال، لم يكن شعبان.

إنه مكتنز الجسم. مستدير الوجه، متورد، حتى سمرته مالت الى البياض.

ملابسه غالية، لكنها ليست مسرفة في المظهر.

أعتقد انه يظل يتذكر دشداشته.

وإلا. لم تذكّرني ؟

الحقيقة، اني لم أعرف كيف اتصرف معه، في البداية. كان من المفترض أن اعانقه. ترددت، ولهذا مد يده اليّ مصافحاً.

وأقول صراحة انني تأثرت لرؤيته، وكدت أبكي. لا بسبب أني رأيته، لكن بسبب أنه رآني.

اكيد ان صورتي تغيرت، وان تعب السنين ظاهر على ملامحي. لهذا رأيت في وجهه علائم إشفاق عليّ أنا اعتبر الأمر طبيعياً، وكذلك ردّ فعلي إزاءه. من ناحية أخرى، يمكن لي القول أنني ظللت متوتراً عند مكتب الاستقبال.

ترى، هل ادرك شعبان هذا، فاقترح ان نجلس في البار، بعيداً عن عيني موظف الاستقبال الدقيقتين في مراقبة ما كان يجري بيننا ؟

في البار اطمأننت أكثر.

خف توتري.

وعندما ذكر اسم عادل، ارتحت، ذلك أين عرفت أن في عروق رجل الأعمال دماً لا يزال حقيقياً.

وبعد كأس الأوزو. بدأت أرى ابن عمي شعبان.

انه يرتدي الدشداشة، يعضّ على أذيالها بفمه، ويجري ورائي، محاولاً الإمساك بي.

في تلك الأيام، كان جزائي على امساكه بي، ضحكة مجلجلة.

أما هنا، في نيقوسيا...

هنا، بعد أن امسك بي...

فقد كان جزائي نظرة حنان دامعة.

★★

قلت لطاهر : «أنا أعرف نيقوسيا جيداً. أمرّ بها عدة مرات في السنة. أحياناً لمتابعة أعمالي، وأحياناً في زيارة سريعة عندما أكون في «بافوس». لهذا سنقضي ليلة ممتازة فيها، قبل الذهاب الى بافوس».

سألني طاهر : «متى تظننا ذاهبين إلى بافوس»؟

كان يبدو متلهفاً للذهاب الى هناك.

أجبته : «متى أردت»...

قال : «غداً، مثلاً»؟

لم أكن اتصور انه يريد مغادرة نيقوسيا، في مثل هذه العجالة، مع إحساسي برغبته في الذهاب سريعاً، الى بافوس.

قلت : «ليكن ! لكننا سنقضي ليلة ممتازة هنا، على أي حال».

قال : «عرفت مطعماً صغيراً اسمه بابل. دخلته مصادفة، وخرجت منه سعيداً».

سألته : «هل عرفت فيه امرأة» ؟

قال مبتسماً، ابتسامة مكتومة : «نعم. امرأة في الستين. قصيرة بدنية. تشوي اللحم والجبن»..

قلت : «وكنت سعيداً» ؟

أجاب : «سعادة عجيبة. أتعرف ماذا قالت لي ؟ قالت أنا رسام مثل ابنها ماريوس» !

سألته : «هل رسمتها»؟

قال : «لا. كنت اخربش تخطيطات على ورق الطاولة».

قلت : «لكنك كنت ترسم في تلك الأيام... كنت تريد أن تكون رساماً قبل أن يتلقفك السجن»...

علت وجه طاهر مسحة من كآبة...

حاولت، سريعاً. ان أغير موضوع الحديث. شعرت ان ذكر كلمة سجن أزعجه.

قلت : «سنسهر الليلة في ملهى الحصان المخبّل»

سألني : «ماذا يقدّمون هناك» ؟

أجبته ضاحكاً : «أغاني ورقصات جميلة، وراقصات أجمل، منذ متى لم تدخل إلى ملهى» ؟

قال : «لم أدخل الى ملهى، البتة».

كانت غرفتي تجاور غرفته.

وكنا نتحدث، أمام باب غرفته.

قلت له : «يجب ان نستعد قبل الذهاب الى الحصان المخبّل. نرتاح هنا قليلاً. وبعد نصف ساعة ننطلق. سأدق عليك الباب. نقرة واحدة فقط».

★★

في حوالي الساعة العاشرة، سمعت نقرة شعبان على الباب.

فتحت الباب. دخل بكامل أناقة الرجل المنطلق الى سهرة. نظر إليّ : «ماذا ألم تغيرّ ملابسك ؟ نحن ذاهبون إلى السهرة، إلى الحصان المخبّل... حسناً، تعال معي الى غرفتي».

ذهبت إلى غرفته. فتح دولاب الملابس.

قال : «جرب. صحيح أنني سمنت قليلاً، لكني اعتقد أنك ستجد بين هذه الملابس، بدلة تلبسها في سهرة ».

ترددت.

آنذاك، شرع يخرج الملابس من الخزانة، ويرميها على الفراش... البدلات، القمصان، أربطة العنق...

تناول بدلة غامقة. رفعها. نظر إليها، ثم اليّ، قال : «لا، لا».

تناول أخرى، ثم أعاد رميها على الفراش

التقط ثالثة، فاتحة اللون، نظر إليها متفحصاً · «اعتقد ان هذه تناسبك. اليس كذلك ؟ جربها، لا. ليس في غرفتك. جرّبها هنا. أمامي. اخلع اسمالك... غداً، على أي حال، ستشتري ملابس. لن أعطيك واحدة من بدلاتي... لا تخف» !

★★

بمجرد اجتيازنا باب الحصان المخبل، سرت حركة بين المكلفين بحراسة الملهى. رحب احدهم بشعبان، واسرع آخر الى الداخل، وجاء براقصة يعرفها شعبان من قبل. رافقتنا الراقصة الى الصالة. اختارت لنا طاولة في ركن قريب من خشبة العرض، وجلست معنا، ملتصقة بشعبان.

جاؤونا بشراب، وعشاء.

الراقصة طلبت ويسكي.

قال لي شعبان : «أتريد راقصة تجالسك ؟ ستختار لك صاحبتنا أجملهن...».

شربت نخبه.

قلت له : «أريد ورقاً».

★★

بدأ استعراض راقص.

أظن الفرقة جاءت من وسط أوروبا.

أخرجت قلمي، وبدأت أرسم، في العتمة الشفيفة، حاولت أن التقط حركة فتاة ممّن كنّ يرقصن.

رسمت تخطيطاً لوجه صاحبة شعبان.

أعطيته التخطيط، دقق فيه النظر. قدمه الى صاحبته :

«انظري كيف رسمك ابن عمي. لقد أحبّك بالتأكيد»...

أيقظت طاهر في الساعة الحادية عشرة. فتح لي الباب، وهو يفرك عينيه. قلت له : «هيا. نحن ذاهبان إلى بافوس، اليوم. بعد ساعة بالضبط. سيارة الأجرة ستكون عند باب الفندق، في الثانية عشرة تماماً».

لم نتوقف في لارنكا.

توقفنا في ليماسول، تغدينا في مطعم لبناني، ثم واصلنا الطريق الى بافوس. في بافوس درنا دورة سريعة في الميناء.

البحر رائق، والشمس ساطعة.
كان طاهر يتأمل الميناء، والسفن، والنوارس، بعينين دهشتين.
قال : «بافوس، ميناء أسطوري».

**

كان البيت الذي اشتريته، قبل سنوات، في قرية تبعد كيلومترات قليلة عن بافوس. القرية حديثة، أقيمت على أنقاض قرية قديمة. معظم مالكي البيوت لا يسكنونها، وانما يجيئون، مثلي، لقضاء ايام عطل قد تطول او تقصر. القرية ذات بيوت صغيرة بنيت في حدائق كبيرة ليس فيها سوى طريق واحد يؤدي الى الشارع العام الذي يربط بين بولس وبافوس وليماسول ولارنكا.

**

قلت لطاهر : «ها هو ذا البيت، بيتك الجديد. فيه هذه الصالة. والبار. المطبخ في البار. لن تتعب. وهذه غرفة النوم الوحيدة. أنت تنام فيها. الحارس ينام في الصالة دائماً.. هو يحبّ ذلك. بإمكانك أن تكلفه اعداد الطعام. هو طباخ جيد. كل ما تريده يأتي لك به من دكان القرية. حين تحب الذهاب الى بافوس أو أي مكان آخر، دعه يتصل بمكتب سيارات الأجرة في القرية. ستأتيك السيارة بعد دقائق. انظر... الحديقة واسعة. هل تحب أن أريك اياها ؟ الحارس نفسه يعتني بها. هذا فرن قروي للشواء... ستمتلىء الحديقة بالازهار... أعتقد انك ستقضي كثيراً من وقتك فيها »...
كان طاهر يبتسم باستمرار.
ملامح وجهه شرعت تسترخي.
اعتقد أن توتّره الى حد كبير.
ابن عمي، شعبان، لا يخفي ابتهاجه بما يقدمه لي.
المنزل، والحديقة، حتى بافوس نفسها، أشياء يحس بها تتقدم اليّ. هو مبتهج أيضاً، لأنني أتعامل معها، أتقدم إليها.
في الميناء القديم لبافوس، كان يشير الى النوارس، ويذكّرني بالبصرة ونوارسها، بسفن مينائها الأكثر عدداً، وببحّارتها الآتين من كل مكان.
أحببت بافوس، منذ النظرة الأولى، منذ دورتنا السريعة في الميناء، وأعتقد انني سأكون في الميناء كثيراً، وأقضي فيه ساعات طوالاً
من حسنات المسكن انه في قرية قريبة من الميناء.

**

جاء الحارس.
إنه قبرصي يوناني، من أهل القرية. اسمه «جيورجيادس».
جاء يحمل أشياء متنوعة : أكياساً، وعلباً، وقناني...
قال له شعبان : «هذا، ابن عمي طاهر، سوف يسكن هنا.. اخدمه كما تخدمني. وأكثر».
صافحني جيورجيادس.
كان في الاربعينات من العمر. وجهه لوحته الشمس وريح البحر. حركاته هادئة، أقرب إلى البطء. وكلامه مختصر. كان يتكلم بالانجليزية العملية المحدودة التي يتكلم بها من تحدثت معهم من القبارصة اليونانيين.

**

قال لي شعبان : «ما دام جيورجيادس هنا، فبامكاننا الذهاب الى ليماسول. أنا أحب مطاعم السمك في مينائها. سأريك مطعماً جيداً عند مبنى الجمارك هناك. لا تنس. يجب أن تشتري ملابس. الملابس في ليماسول أفضل من تلك التي في نيقوسيا»..

**

اتصل جيوريجادس بمكتب سيارات الاجرة.
جاءت السيارة. سائقها يعرف شعبان.
حين مرورنا ببافوس، اشار شعبان الى فرع بنك قبرص، قال : «غداً، تفتح حساباً في هذا البنك. لا إقامة بلا حساب. هذا هو قانون الجزيرة».

**

عدنا إلى القرية قبل منتصف الليل.
أتممنا سهرتنا في بار المنزل، الذي كان جيورجيادس جهزه جيداً.
اليوم، أعود الى لندن، مرتاح البال.
أمضيت مع طاهر، أسبوعاً كاملاً، اطول مدة متصلة أقضيها في الجزيرة، منذ عامين... آنذاك كنت مغرماً براقصة من حلب عرفتها في «الحصان المخبّل». لم أرها حين سهرت في الملهى مع طاهر. ربما عادت الى مدينتها، أو تزوجت..
على أي حال.
أعتقد اني اترك طاهر، وهو مطمئن الى كل شيء.
علاقته بجيورجيادس، جيدة. وهذا أمر ممتاز.
كما أنه أحب المنزل، والحديقة، وميناء بافوس القديم.
قمنا بالخطوات الأولى في اجراءات إقامته. ولا اظنه سيصادف متاعب في هذا الموضوع. الناس في دائرة الهجرة يعرفونني جيداً. وعدني أحدهم بأنه سيتابع أوراق طاهر. وقد أعطى هذا الوعد في وليمة شواء فاخرة أقمتها له، في الحديقة. أمس الأول، قلت لطاهر إنني سأعود الى لندن.
كان رد فعله عادياً، وقد سرني رد الفعل هذا، باعتبار ان طاهر مرتاح الآن، مطمئن، وغير محتاج اليّ.
سألته مراراً إن كان يحتاج الى أشياء اخرى.
قال إن لديه، بالفعل، أكثر مما يحتاجه.
مع هذا أخبرته بأنني سوف اهتف له، أسبوعياً، لأطمئن عليه.
ضحك، وقال انه ليس نزيل مستشفى.
أوصيت جيورجيادس به، أكثر من مرة، وزدت في أجرته، مبيناً ان هذه الزيادة هي من اجل طاهر.
الآن. لم يعد لي ما افعله في الجزيرة.
سأترك لطاهر تدبير أمره.
لا بد أنه سيعود الى حالته الطبيعية، بعد كل العناء الذي قاساه، والخطر الذي واجهه.
لقد فاجأني وجهه. حين رأيته عند باب المصعد في فندق كليوباترا. كان وجه شخص ينحدر ببطء في هاوية الكآبة السوداء.
أما الآن، فقد اخذت ملامح وجهه ترتاح. حتى الغضون المبكرة بدأت تنبسط. فرحت كثيراً، لأنه يرسم احياناً بالقلم على ورق الطاولة في المطعم.
قال إنه سيأتي مع جيورجيادس، ليودّعني في مطار لارنكا.

**

مع أن شعبان أخبرني، قبل يومين بأنه سيسافر اليوم، الا أن سفره الوشيك أربكني الى حدّما.
لقد استعدت معه، ذكريات الصبا، ومشاهد البساتين والجداول. في البصرة البعيدة. جرينا معاً، قطعنا الجداول واثبين، وعبرنا القناطر، وتسلقنا النخل. قطفنا الرطب، وأكلنا الجمار، ونمنا الظهيرة تحت عرائش العنب. شممنا رائحة ورق التين، وبحثنا عن التينة التي بكرت في النضج. استعدنا اسماء أصدقاء، وتتبعنا

مصـــائرهم في الأرض التي اتسعت كثيراً، اتسعت أكثر مما يلزم، أكثر من طاقتنا.
قلت له إنني سأودعه مع جيورجيادس في مطار لارنكا. حـاول ان يثنيني عن هذا، لكني اصررت..
وكان شعبان مرتاحاً إلى هذا الاصرار.
سهرنا في بار المنزل.
وضحكنا طويلاً..
أعدّ جيورجيـادس الحقـائب، تاركـاً لشعبان حقيبة يدوية خفيفة.
في الصباح انطلقنا إلى لارنكا.
عنـدمـا دخلنـا المطـار ، كـان المشهـد عجيباً.
الاصفـر والأبيض يتحركـان في قاعـة المطار الـرئيسية. الأصفـر والأبيض فقط. يبـدو أن طـائـرتين قـــادمتين من بلـد اسكنـدنـافي حطتـا في وقت واحـد. شعـر أصفر، وثياب بيض. بهجة جمال وشبيبة. كأن قاعـة مطار لارنكـا ملعب من ملاعب الجنة. يا لهذه الطيور الآتية من اسكندافيا على أجنحة الريح !
شعبان، لم يفاجأ بالمشهد.
جيورجيادس قـال انهم سيذهبون الى «آيا ـ نابا». الاسكنـدنافيون يحبون «آيا ـ نـابـا».. أكثـر من ليماسـول ولارنكـا وبافوس...
لقد افتتحوا. هناك، شاطئاً للعراة.
قـال لي شعبان : «أوصيك، يـا طاهـر، مرة اخـرى... ان احتجتني في اي شيء، وفي أي وقت، فما عليك إلا أن تــرفع سماعـة الهاتف».
إشارة الاقلاع إلى لنـدن، بدأت تومض على اللوحة.
عانقني شعبان مودّعاً.
وصافح جيورجيادس.
كان المطار يخلو من الأصفر والأبيض.
لوّح شعبان بيده، تلويحة أخيرة..
بعـد مغادرة شعبـان، وخروجنـا من المطـــار، سألني جيـورجيــادس ان كنت أفضل الذهاب الى بافوس رأساً، أم اني أودّ رؤية لارنكا.
أخبرتــــه بأننـي أفضل أن أتجول في المدينـة قليـلاً.. قلت انني لا أحب المخـازن وشـوارعهـا. وأريد أن أكـون قـريبـاً من البحر.
رأى جيورجـادس ان نذهب الى مـرفأ اليخوت، ومن ثم الى التكيّة العثمانية، حيث يرقـد هاشميون وهـاشميات، وصحـابية قتلت في الغزوة الأولى، على هـذا الشاطىء، في القرن الأول الهجري. مقابل هذه التكية، كـانت سفـن العثمانيين، حين تمر بميـنـاء لارنكا، تطلق مدافعها تحية للصحابية.

★★

حول التكية نخل.
النخل الوحيد في هذه الجزيرة. كما قال جيورجيادس.

★★

تغدينا في مطعم سمك. عند أول الطريق المؤدي إلى «آيا ــ نابـا». المطعم على البحر، وثمت جون صغير تؤمّه قوارب صيادين.
ورق الطاولة أبيض.
أحرجت قلمي...

★★

في طـريق العـودة الى بافـوس، وعنـد مشـارف ليماسول، أحسست بـالدّوخـة، غامت عيناي، وشعرت بحاجة الى التقيؤ.
نبّهت جيورجادس.
توقفت سيارة الأجرة عند مقهى.
نزل جيورجيادس، وجاءني بكأس.
«اشرب قليلاً. انه براندي قبرصي».
شربت جرعة

★★

بعد ان وصلنا القـرية. أحسست بتعب مفاجيء.
قلت لجيورجيادس : «أريد أن أنام»...
شربت مـاء معـدنيـاً، وانـدسست في الفراش.

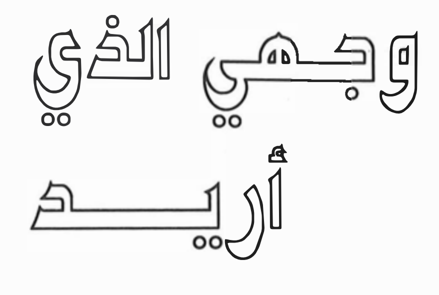
★★

استيقظت في منتصف الليل.
ناديت جيورجيادس، لكنه كان نائماً.
عـدت إلى النـوم، وأنـا أفكّـر بـالتكيـة والنخيل...
هذا هو الصبـاح الأول الذي أشهده في القرية اليونانية، بعد سفر شعبان.
شربت القهوة مع جيـورجيادس في بار المنزل، ثم خرجت الى الحديقة.
في الجو أوائل ربيع.
قلت لجيـورجيـادس إنني أريـد أن اتجول وحيداً في القرية.
القرية نائمة.
ساكنوها القليلـون ليسوا فلاحين، كي يستيقظوا مع الديكة، فيخدموا الأرض.
المساحات الفـارغة، والمنحدرات، تضـج بنبـات الـربيـع : زعتر بـري، وبطنج، وشومر...
زهـور مارجـريتـا مبكرة، ونـرجس، وشقائق النعمان.
الهواء يتضوع.
ومن البعيد يرسل البحر أنفاسه.
تمشيت، منحدراً، حتى المقهى الصغير الذي يحتل ركن تقـاطع طريق القـرية مع الشارع العام.
هناك تبدأ بساتين البرتقال والليمون.
جلسـت، في المقهـى، أستريـح. شربـت قهوة.
سـائق سيارة الأجـرة الذي أوصلنـا، أمس، إلى مطـار لارنكا، كان هنـاك. أوقف سيارته عنـد مدخل المقهى، وجلس يحتسي قهوته، ويثرثر مع أصحابه. ألقى عليّ تحية الصبــــــــاح مبتسماً، وسـألنـي عـن جيورجيادس. قلت له انه في المنزل.
كان البحر يرسل أنفاسه.
التفتّ إلى السـائق، واستفسرت عمّا إذا كان مشغولاً. كنت أفكر في الذهاب إلى ميناء بافوس القديم.
سألني السائق ان كنت أريد الذهاب الى مكان ما.
قلت له : «اريد الـذهاب الى بافوس. الى الميناء القديم».
قال : «أنا مستعد»...
قلت : «أبـــامكـــانـك ان تهتف لجيورجـيـادس تخبره بـذهـابنـا الى بافــوس» ؟

★★

ها أنذا في الميناء القديم.
قلت للسائق أن يعود إليّ ظهراً.
سألني : «أين ستكون» ؟
أجبته : «عند هذا الطير».
كنت أشير إلى طـائر البليكـان الضخم، المضحك، وهو يتمشى، بـوقاره المهتز، على رصيف الميناء، بين الحبال والأوتاد.
ضحك السـائق، ومضى إلى سيـارتـه خفيف الخطى.
حين جاء السـائق ظهراً ليعـود بي إلى القرية، وجدني فعلا عند طائر البليكان.
قال : هـذا الطائر مبارك. أهل بـافوس يتفاءلون به، ويحترمونه.
يقولون إنه أول طـائر من نوعه يختار مرفأ مدينتهم، مسكنا، أتعرف من أين جاء الطائر ؟.
أجبت : لا أدري، ربما مـن أقـــاصي الشمال. من جهة القطب.
قـــال : «الطيــور المهـــاجــرة تحب جزيرتنا».

محمد المغبوب



(١)

هكـذا في لحظة تغيّرت مـلامح وجهي اليـوسفي وهـا هـو ذا يفارقني لأول مرة.

أول مرة هذه تبدأ دائما بالجزء الأول للحظة الواحدة ، وهي ايضا الفارق الوحيد الذي أوجدني في مفترق الطرق هذا ، حيث تتداخل التيارات فيما بينها بعراك شديد بين أن أكون وبين طيّ شراع مركبي ومصالحة همجية الرياح.. ولا أكون. أدرك أن العاصفة التي لا يوجهها المرء تلقي به وحيدا حيث يستقر القاع في القاع.

أذكر أن أول مرة حين عاندت فيّ ثورة قذائف الهواء لمحت على حافة الصمت كلابا مأجورة تنبح وكانت تحاول...

اللعنة على الضجيج.

اللعنة على / كانت / تلك.

لماذا قرعي لنواقيس الذكرى وأجرجر الماضي نحو لحظتي ؟ هذه تبا له وإن /.. /.

ها أنا الآن مغمورا في اللحظة مشدوها كأبله يراقب عرى عاهرة عجوز أشاهد بشاعة وجهي أمام المرآة..

صرخت فيه بعيني.. أنت لست وجهي.

عيناي حفرتان فارغتان إلا من هذا الشبح ، عليهما حاجبان أبيض سوادهما اللامع في يد «سيان بيع» في سوق النخاسة.

الأنف معقوف كقرن تيس هرم ، به حفرتان تنتنان برائحة دماء الجيفة.

الشفتان مشقوقتان من شدة الظمأ للصمت ، والأسنان جنزير يمضغ الهواء ، ومذاقه المحترق بالخوف لا يحسه اللسان الذي يثرثر كثيرا بالأسئلة ولا يتعب.

الاذنان واسعتان ينفذ لهما الصوت المثقل بتداخل الأشياء المهتوكة ، وعويل الأرامل ، وأسئلة الشحّاذين ، حتى أثناء النوم المضغوط بالكوابيس التي تطرح ثقلها على جزئيات ذهني ببلادة القطط الجائعة وهي تموء.

يا إله كل شيء.. هذا ليس وجهي.

قهقهت الصورة أمامي فوجدتني أقهقه بسخرية السيّد من عبده.

أنا أسخر من نفسي وهي تطرح السؤال.

أأنا أنا ؟.. أهذا الشبح لي ؟

أضطربت دواخلي ، واعتراني الشعور بالتمرد ، فلملمت قواي ووضعتها في قبضة يدي ، وضربت بها وجهي الشبح الذي يواجهني مذعورا ومرتبكا في تمرده وهيجان غضبة فتكسر السطح المصقول وانقسم إلى أجزاء كثيرة.. لقد تناسل وتكاثر إلى أشباح بعد مضاجعة بين يدي والمرآه.

لعل منظر التهشم سرني فعاودت الضرب على الوجوه بكلتا يدي وبقدمي أيضا التى صارت دقيقا زجاجيا. بفرحة نشوة القوة أخذت أنثره في جو الغرفة المؤكسدة برائحة تناسل السوس وقطع الأثاث الخشبي البسيط.

الآن غاصت الصورة في اللا شيء ، وشعرت بالجوع لمعرفة وجهي فغادرت المكان وخرجت.

(٢)

أريد وجهي اليوسفي..

هكذا صرخت في وجه كل من قابلني وأنا أذرع ضوارع المدينة التي تقع بين المالحة والمالحة ، هذه المدينة التي تعلف الورود لذوي أنكر الأصوات وتبزق القاذورات لتزيد من اتساخ الموجودات المكتومة كقمامة فقيرة يبول عليها كلب رافع رجله في كسل ملحوظ.

لكن ضجيج وقع الأقدام اللاهثة على الأرصفة خلف السراب غطى صراخي ولم يتبينه الا قليلا من الخلق ودون اكثرات.

خاطبني أحدهم في عجل.

أبحث عنه في اتساع ميادين الشهداء أو في ضيق أزقة الاستقلال أو أسال عنه قبر الجندي المجهول.

نعبث كثيرا.

تورمت قدماي.

ذاب نعل الحذاء.

كبر ، وجعت ولم أظفر به لانه لا يمكنه الذوبان في الاتساع كما أن الضيق لا يقدر على اخفائه ولا يوجد جندي مجهول.

ازداد قلقي.

ارهقني المسير.

ملني البحث.

وقرفت من هذا الشبح فأين سأجد وجهي اليوسفي ؟

(٣)

كانت جمرة السماء فوق المدينة تنسل ببطء لا يشعره العائدون الى أقفاصهم الاسمنتية ، بينما مصابيح الشوارع المصلوبة على الأعمدة الحديدية ترسل في كبرياء شيطاني ضوءها الباهت كلما ابتعدت الجمرة عن المدينة مخلفة بذلك برودا ، تجعل مواقد الدفء المنزلية تلتهم عيد ان الحطب لتمضغها النيران معبرة عن ذلك تراقص ألسنة لهيبها وطقطقة الحطب المجبول على النار.. لكن جو المدينة بارد على البائسين مثلي.

المستديرة في فلكها تمضي.

الكلاب إلى القمامات الفقيرة تمضي.

الخلق إلى هدفهم أو إلى حتفهم يمضون.

وأنا وحدي الذي لا يمضي..

جلست القرفصاء على الرصيف الرمادي أستشعر جوعي وأتحسس ملامح وجهي وأدندن في داخلي أغنية محنتي.

جاءني نفر من البوليس وأحاطو بي ، هزتني عصا أحدهم الغليظة الطويلة وبعنف وغلظة سألني.

هيه.. أيها الشبح ماذا تفعل هنا ؟

تمتمت شفتاي الظامئتان بأحرف..

أتكوم على نفس وأدندن أغنية بحثي. ركلني الآخر بحذائه الأسود الثقيل.

ـ تبحث... عن أي شيء تبحث ؟

قلت دونما خوف.

عن وجهي اليوسفي.

واجهني كبيرهم ونظر لي باتساع

حدقتيه ، فلمحت وجهي فيهما واقتربت منه فحاول ردي عنه بيده ، فاستجمعت قواي ونهضت صارخا فيه.

هات لي وجهي أيها السارق الوضيع وهممت بغرس أصابعي لاقتلاع عينيه.

(٤)

دورك يا أستاذ.. ألا تريد حلاقة ذقن وجهك ، هكذا سمعت الحلاق يقول لي ويده تربت على كتفي ، هززت رأسي وأجبته.

- بلى.. بلى.

- يبدو أنك كنت شاردا في أمر ما.

يبدو أن الأمر كذلك.

قلت له ذلك وقمت إلى كرسي الحلاقة وأنا أنظر الى المرآة ، وبتمعن شديد ، لصورة وجهي اليوسفي.

يونس الاخزمي

سر التمرد الأخير

في الشرفة وحيداً..
الأوراق الصفراء أتت ورحلت..
في أعالي السطوح ، أو من شرفة وحيدة ، تبرعين ، تمشط مساحات صامتة وبيوتاً كثيرة أرهقها التعب.

وبعد أيها الصديق اللطيف. من أين لك الدم الثائر هذا ؟

في أعالي السطوح ، لا زالت العيون الكثيرة تفتش عن صور جميلة وذاكرة عذبة ومساحات لهو وحياة جميلة.

لم تكن الوجوه تحلم بالدخان الليلي يغلق فتحات الهواء المنعشة ، الفتحات الوحيدة في غرف مليئة بالأرق. ولم تكن أنت كذلك.

منذ مدة وأنا ألمحك غاضباً من شيء لا أفهمه ، أوزع في وجهك ابتسامتي التي تحبها ، فتهديني غضبك وظهرك وتتصرف.

ما الذي حدث ؟

حين احتجتك في الليالي الماضية ، كان وجهك يشرق متهللا ، تقعد معي لنحكي معاً عن أشيائنا الصغيرة والكبيرة. وحين احتاجك الآن اجد فراغاً خاوياً.

أنده عليك فأجد في وجهي صمتاً متعباً ومراة تأمرني أن أنظر في الوجه اللذي تعبره السنين العصيبة ، وحين أنظر لا أرى سوى صورتي القديمة.

وتحدثني سيجارة عن مشوار البداية وحديث الأصدقاء الذي جف والديانات الكثيرة ورحلتي معك.

ويلمع كأس في منتصف الليالي ، ليحدثني بشكل مستفيض ولساعات كاملة عن الرؤوس المشردة بين أبواب الحانات السكرانة وبين التعريشة القديمة حيث زفر الأجداد نفسهم الأخير في عود غليون ورحلوا ، ويحدثني عنك ورحلاتنا الجميلة ، وتشردك الآن بين صمتك العميق وفوضى الحانات.

قبل ليال بسيطة ، ناشدتني الظلمة لأخفف عنها وحدة طويلة ، كنت أنت نائماً بعد ليلة سكرانه ، وكنت منذ فترة طويلة قد عزمت الا ألوث دمي بحرقة التعابير ، تصطف بلهاء أمامي ولا تساعدني.

وكنت قد عزمت بأن تبقى الأحلام في قلاعها السماوية ، حيث تنظر ان تهبط للأرض فتفاجأ بريش غراب ينتشر في الغابات والصحراء والبحار.

وكوب الشاي رأيته جامداً في البعيد تتحلق حوله الصراصير الصغيرة.

لا أدري ما الذي كتبته في تلك اللحظات المسجونة بدم الوحدة ، تقطع الشرفة وتملأ الغرفة والرأس.

لكنني حين استيقظت في صبيحة اليوم التالي ، لم أجد ما كتبته ، ولم أجد ورقة ولم أجدك ، فجزمت بأنني ربما كنت أحلم أو أن شيئاً من الذي كتبته لم يعجبك حاولت بعدها ان أتذكر ما كتبته ، وحين يئست ارتديت ملابسي وخرجت.

كان الصباح كالعادة ، حزيناً بمعطف غامق ، ينتظرني عند باب الغرفة ليرافقني نحو تجوال قصير عند بحيرة هادئة يعوم فيها أوز جميل ، وعلى بعد أمتار تقعد الصبايا الجميلات يغنين عن الحياة البعيدة ويحلمن بأطفال يملأون الساحات الفاضية حيث يلزم عليهم بعد ذلك أن يقوموا بدور القادة العظام في إدارة حرب طويلة نهايتها مألوفة.

حيث - كعادتي - تناولت سيجارة ومددت نظري للبعيد.

وصعد نظري ، طرق منازل عديدة ورأى وجوها قديمة ، وتمنيت أن تتحول السيجارة الى غليون والبحيرة الى واد والصبايا الى أشجار ، حيث آخذ نفساً عميقاً من الغليون وأموت ، حينها تنبح الكلاب بشدة وتولول النساء كالعادة.

الليلة الماضية ، حين كنت تغط في سبات عميق ، فيأتي شخيرك مزعجاً ، انتابني الهاجس ذاته ، لكنه كان ملحاً أكثر من ذي قبل ، فكتبت كثيراً وتخيلت وأنا أفرغ بأنك غداً ستكون سعيداً وأنت تقرأ تعابيري الأخيرة. وتخيلت وأنا آخذ نفسا طويلاً من سيجارتي الحادة ، أننا قد وصلنا لأشيائنا الجميلة التي تقاسمناها معاً منذ زمن بعيد ، وأن الأحلام في قلاعها السماوية سترى لأول مرة غابات خضراء وبحارا صافية وجبالاً ، وتخيلت وجهك السعيد في الصباح الباكر ، توقظ منامي وتدعوني لوليمة غداء دسمة وسهرة جميلة.

لكنني ، حين استيقظت ، وجدت كل ما كتبته قد اختلط بالبول وبقايا السجائر في المرحاض.

هذه الليلة ، بداية العطلة الأسبوعية ، راودتني الهموم نفسها ، لكنني خشيت أن يذهب كل ما أكتبه ضحية هوسك الغريب.

تعودت دوماً ، في مثل هذه الليلة ، على شراء قنينة نبيذ حاد ، اقعد معه حتى الفجر حيث السماء هادئة بديعة هنا ، عدا أحيانا بسيطة حيث يعبر قطار أو تمخر طلقة مسدس عباب السكون. وحيث أطل من شرفتي فأرى الغابة تتحول الى سحرة وكهنة يتناوبون في اصدار الأوامر للكلاب الكثيرة كي تنبح ، فيبقى الليل مشمولاً بأشياء غريبة في الرأس. أو ترى الغابة فجأة تتحول إلى نار هادرة فينطفيء معها الهدوء وأنام.

هذه الليلة ، مسكون أنا بك ، أحاول أن أتلصّص في ممرات حالكة السواد لا بحث فيها عن سرّ تمردك الأخير ، وعن سرّ الغضب العاصف في عينيك ، وغيابك في الليالي ، وسكرك المستمر حتى أنني لم أعد أراك الا نائماً.

وحين غص الكون في صمت ثقيل ومع رشفتي الأولى من الكأس الرابعة كنت قد بدأت ألملم كل أفكاري عنك ، وكل ذكرياتي

القديمة معك.
تذكرت حين كنا صغاراً، كنا نتسابق بلهفة غريبة لصعود نخلة صغيرة، أو سدرة، وكثيراً ما سقطنا فاشلين فتتقاذفنا سياط الآباء التي لا ترحم، وتذكرت عيون الجوعى التي تترصدنا في سوق الظلام أيديهم التي تضغط على مؤخراتنا وتمضي.
وتذكرت فرحاتنا الصغيرة في المدرسة وكيف كنا نلهو معاً دون ان ننتبه للمدرس يقص علينا الحكايات المختلفة عن الجنة والنار وآخر نظريات الطبيعة وأصل الانسان وتكون الأجنة في أرحام النساء ومشاكل الاقتصاد العالمي والنظريات الرياضية، وننصت بعمق ورغبة لحكايات «دون كيشوت» المجنون، وسخريات المازني، والكاتب الذي انتحر فجأة، وجنون «هتلر» وهزائم الحروب المتوالية، وقصائد الحب الجميلة، وكبرنا معاً بعد ذلك، فأصبحنا نستمع لحكايات الجنس، ونعاكس امرأة في الشارع، ونتصيد النظرات في الأسواق المملوءة أيام الاعياد، ونهرب بوجباتنا الصباحية خلف الجبال في نهارات رمضان وندخن السجائر في منتصف الليالي دون أن يعلم أحد.
إن أشياء كثيرة تعبر اللحظة مرفقة بصور أصدقاء أحببناهم، وأخرى مكثنا ليال طويلة نشتمها حتى احترقت.
ومرة حين كنا نهم بسفر فجائي دون ان نعلم أحد، وجهزنا الحقائب والجوازات، ولملمنا كل ملابسنا الجميلة وبقايا الصور واصوات الأصدقاء الذين نحب، وجدنا الوجوه القبيحة بانتظارنا عند مدخل المطار بابتساماتهم الساخرة، فتطايرت حقائبنا في الهواء.
وحيث مساءاتنا الغريبة بعد ذلك، شاي النعناع الفجري والسجائر الكثيرة، والافكار المملوءة بجنون الكتب التي قرأناها سوياً عن النهايات والأهداف النبيلة وقصائد الجنون، وأصل الحكايات القديمة، ومتاهات الكأس.
حين انتبهت، كانت السيجارة الأخيرة تعلن موتها في المنفضة. والكأس الثامن يوشك على الانتهاء، وبقي الكأس الأخير ينتظر دوره في القنينة.
تجرعت ما بقي في الكأس دفعة واحدة، وسكبت ما تبقى من القنينة وشرعت في الكتابة.
كتبت صفحة أو اثنتين أو ربما أكثر.
لا أذكر ما الذي كتبت.
ربما عن طفل تحداه صديقه لصعود جبل وحين فعل ذلك سقط ومات...
أو عن الفتاة الجميلة في الشقة المجاورة..
أو عن الساحر الغريب وكلابه النابحة في الغابة...
أو عن قوانين «ويبرز» السخيفة عن دهاليز الذاكرة...
وبعدها نمت.
كنت واثقاً من أن شيئاً من الذي كتبته سيعجبك..
لكنني حين استيقظت في صبيحة اليوم التالي، وأنا مملوء بصداع غريب، وجسدي يرتعش بشدة، وجدت كل أوراقي وقد تحولت هذه المرة الى بقايا رماد وتناثرت مع أعقاب السجائر في الطاولة.
في حين تحولت القنينة الفارغة والكأس إلى اجزاء صغيرة تناثرت في الغرفة الصغيرة وثمة دماء توزعت في الأرضية وعلى حافة سريري. بقيت مرتعشاً حزيناً بما حدث أو كيف.
حاولت أن أتذكر ما كتبته ودفع بك نحو غضب عارم عنيف، لكنني لم أستطع. مكثت هكذا حزيناً صامتاً فوق السرير، كومت جسدي ودفنت وجهي بين راحتي يديّ. وبقيت على حالتي تلك فترة طويلة قبل أن أهم بالبكاء.

كارولينا الشمالية ـ الولايات المتحدة

يحيى بن سلام المنذري

ذلك المساء الصاخب

ـ الحورية الجميلة تقول..
★ هـا.. مـاذا تقول.. مـاذا تقول.. ؟!
ـ لم العجلة.. يا من تمتلكون أدمغة هائمة.
★ عفوا.. نحن لا نريد ما تقوله الحورية. نحن نريد الحورية نفسها.
ــ هي ليست لكم.. وانما له هو.. وحده.
★ من هو.. من هو.. ؟
ــ لا يهم من يكون.. والآن دعوني أحكي عما تقوله الحورية.
★ أحك.. احك.. نحن منصتون.
ـ الحورية تقول إنّ ذلك الصباح لم يكن له حظ من المطر، رغم كل الغيوم المتزاحمة، وعند الظهيرة حينما فتح باب البيت وأدخل منه سرير «عدنان» الجديد، عندها انقشعت الغيوم.. ابتسمت الشمس.. اتسعت الظهيرة.. وزادت ارتعاشات قلبه.
★ زادت ارتعاشات قلبه !!.. لماذا زادت.. ؟
ــ زادت بمجرد أن تذكر طيف حورية تظهر من البحر.. وتعانقه أمام السماء.
★ هل هي نفسها الحورية التي تقول.. ؟
ــ ربما.. ربما.. بعد ذلك شحن رأسه بأشياء كثيرة لا تحصى.. غير المطر وفشله في السقوط.. غير الباب الذي أدخل منه سرير عدنان الجديد.. غير ابتسامة الشمس.. وغير الظهيرة التي تتسع وتتسع.
★أشياء لا تحصى.. ؟؟
ــ نعم أشياء لا تحصى منها طيف الحورية التي أحبها فعلا.. والتي كلما تذكرها أبدع في الحنين إليها.
★ ولكن هي نفس الحورية التي تقول.. ؟؟
ــ ربما ربما.. ولكن سرير عدنان الجديد لا يخلو من المتانة والقوة.. أما السرير القديم الذي ورثه عدنان (عنه).. فكان مهيئا للتشطي في أي وقت.. وكان يمتهن لعبة الصرير.. ولعبة استعراض الأحلام المزعجة.. ياله من سرير عجوز أصاب الخرف دماغه ما أصاب.
★ هيه.. أنت أيها الغريب صاحب

الحكاية.. انصت لنا.
- ماذا هناك ؟
★ نحن هنا جميعا نريد أخبارا عن الحورية.. لا عن عدنان هذا وسريره القذر.
- أدمغه هائمة.. بكل أسف أدمغه هائمة.. سوف أطرح عليكم سؤالا.
★ ما هو..
- كيف هي مساءاتكم.. ؟
★ مساءاتنا.. لا نعلم عنها شيئا.. لأن ساعتها نكون نياما.
- أما اذا سألتم عن مسائه فان له طعم الضجيج.. مساؤه ليس كأي مساء آخر..
★ كيف ذلك.. ؟
- في بداية المساء يخرج رأسه من نافذة الغرفة.. يقتفي صدى أول صرخة جديدة يطلقها وليد جديد.. يظل يتتبعها.. ثم تدمع عيناه حينما يرى الصرخة تتسع وتتسع مثل ظهيرة ذلك اليوم.
★ ما بك يا هذا.. ما بك..
- ماذا.. ؟
★ يا هذا.. ماذا عن الحورية.. ماذا عنها.. مالنا نحن وأول صرخة وليد.. دعنا في الحورية.
— يا أدمغة هائمه.. لا بد وأن تعرفوا بقية ذلك المساء.. أأنتم منصتون.. أم ماذا.. ؟
★ ما عسانا نقول.. هيا احك.
— عيناه تدمعان حينما يرى الصرخة تتسع مثل ظهيرة ذلك اليوم.. بعد ذلك يتحسس غرفته.. يلصق أذنه على الجدران منصتا.. فيصعب عليه تحديد وقت الأنفجار.
★ ماذا.. انفجار.. انفجار ماذا.. ؟
— تصيبه الدهشة.. لأن الغرفة قادرة على التنفس.. وقادرة على الصمود.
★ ماهذا.. ماذا يقول هذا المجنون ؟
— الغرفة هي المجنونة.. لم يكن يعرف أنها مرتع حشرات متنوعة الا متأخرا.. ثم اكتشف أن عينيها مخنوقتان جاحظتان..
★ عينا من.. عينا الحورية.. ؟
— لا يا أدمغة هائمة.. بل عينا الغرفة.. ولجدّته قصّة..

★ ماذا جدته.. مالنا نحن وجدّته..
- كانت عينا جدته تتبعان إدخال الخيط في ثقب الأبرة ، عينان مهترئتان.. لكنهما تتحديان حركة الخيط والأبرة.. إلى أن استقبلت رأسها قذيفة سقطت من السماء.
★ ياويلها المسكينة.. ياويلها.. قذيفة.. ؟
— والتي اتضح فيما بعد أنها كرة قدم كان يلعب بها أولاد الحارة خارج البيت..
★ كرة قدم.. كرة قدم..
- نعم كرة قدم.. عندئذ رمت الجدة ما في يديها وصرخت مفزوعة.. ثم وضعت يديها المجعدتين على موضع الألم في رأسها.. أما الذي قذف بالكرة فقد نال شتائم ساخنة ونال لعنات تكفيه ولأهله لسنوات قادمة.
★ يا هذا ألا تعتقد أنك ابتعدت كثيرا عن الحورية.. ها.. ماذا عنها.. ماذا عنها.. ؟
- أف.. يا ناس كان لزاما على جدّته أن تدخل المطبخ في تلك اللحظة.
★ ماذا.. المطبخ.. لماذا تدخل المطبخ.. هل تطبخ رأسها.. ؟
— لا.. وانما تتناول أكبر سكين موجودة هناك.
★ يا إلهي.. لماذا السكين.. ؟
- كي تشق بطن....
★ ويلنا.. بطن من.. بطن الحورية.
- لا يا نفوسا هائمة.. بل تشق بطن الكرة.
★ وهل فعلت ؟
- نعم.. شقت بطن الكرة.. وخرجت من المطبخ وعلامات الأنتشاء تلمع في وجهها.. حتى أنها اصطدمت بأخته الصغيرة سعاد.. عندئذ سقطت سعاد باكيه..
★ ماذا عن الحورية.. ماذا عنها.. ؟
- سوف أبقر بطونكم أيها الفحول ان لم تتركوني أكمل.. فهو ما زال يحاول تقدير وقت الانفجار.
★ مرة أخرى انفجار.. أي انفجار هذا.. ؟
— لأن الغرفة ما زالت تشاكس الرياح والأمطار والعواصف وصراخ

أولاد الحارة ، وأبواق السيارات ، ومواء القطط ، وزيارة الحشرات ، وزيارة وزيارة الحر والبرد.. ومع ذلك صعب عليه أن يحدد وقت الانفجار.. لذلك دهن الغرفة منذ أسبوعين.
★أيها المضجر.. بأي لون دهنها هذه الغرفة الأميرة..
- لا.. هذه المرة لم يكن لونا واحدا.. بل ألوانا متعددة.. لأنه بكل شدة يحاول أن يبث شيئاً من الفرح في جسد الغرفة ، حتى الطاولة التي يكتب عليها دهنها هي الأخرى بألوان متعددة.. وها هو يرى الطاولة تنتحب وتبكي على ليال موحشة.. تبكي على ردم الخطوط التي كان يخطها عليها.. فقبل أن يلون الطاولة لم يعد يرى أي جمال في تلك الخطوط التي كانت في الماضي تجذب خياله.. حتى الكتب التي قرأها هو وأصدقاؤه لم تعد تفتح الشهية لقراءتها.
★ أيها الغريب.. من أجل خاطرنا وخاطر عقولنا.. ماذا عن الحورية..
- سوف أفقد عقلي.. حسنا.. حسنا.. سأخبركم عن الحورية.
★ ولكن لحظة وقبل كل شيء.. هل هي نفس الحورية التي تقول.. ؟
— ربما.. ربما.. ذكر عن الحورية أنها شربت الليل كله من عيون رجال عديدين ، وذكر حسب ما ذكر شيء لا يصدّقه عقل..
★ ماذا .. ؟
— أتعرفون بأنها هي التي تسببت في ملوحة البحر.
★ كيف.. كيف ؟
- إن هذه الحورية تناولت البحر في زمن عذوبته.. قبلته في فمه قاذفة الى جوفه مسحوقا سحريا.. توهج البحر.. زأر.. ازرقّ.. فاح دمه.. ارتفعت حراراته حتى أنهك.. ثم تقيأ داخل جوفه كائناته المعروفة هذا اليوم.. وبذلك جن البحر.. صار مالحا.. صار يصرخ مولدا هذا الهدير.. والسبب قبلة الحورية.
★ ما هذه الخرافة.. دعك من كل هذا.. ماذا عن ما تفعله الحورية بين البشر.
- كفاكم يا أدمغة هائمة.. دعوني

أكمل عن ذلك المساء.. فثمة أشياء حدثت لم تكن غريبه.

★ أشياء لم تكن غريبة.. مثل ماذا؟..

ـ لم يكن غريبا في نفس لحظة سقوط الكرة على رأس الجدة أن يرقص «عدنان» بفرح عارم على سريره الجديد.. ولم يكن غريبا أن يسقط عدنان على الأرض ويصاب في رأسه.. ولم يكن غريبا أن تفتح الجدة بعد ذلك باب البيت وترمي الكرة المشقوقة البطن لأولاد الحارة.. ولم يكن غريبا أن تبقى الجدة على حالها غاضبة تلعن اليوم الذي سكنت فيه معهم.. وكل شيء في جانب وهو في جانب آخر.. فما زال يقدر وقت الانفجار.

★ مرة أخرى الانفجار.

ـ يحدق في المذياع العتيق الذي التصق في جزء من الطاولة وذلك من شدة وجوده في نفس المكان لزمن طويل.. لذلك أصبح المذياع جزءا من الطاولة.. لكنه لم يعد يطلق أي أنه مسموعه.. يحدق فيه بغرابة هذه المرة.. لعله قد يصل الى تقدير مناسب لوقت الانفجار.. يتساءل كيف لهذه المجنونة الغرفة أن تكون قادرة حتى الآن على الصمود.. كل شيء في جانب وطيف الحورية في جانب آخر.

★ انتباه يا جماعة.. انتباه.. لقد وصل إلى الحورية مجددا.. انتباه.. ليستيقظ الجميع من نومه.. انتباه.

ـ كل شيء في جانب وطيف الحورية في جانب آخر.. فعيناها كوكبان آخران يعيش فيهما.. حيث المتعة والجمال وحيث الحلم.

★هاه.

ـ لشفتيها الطريتين لذة لا توصف.

★ هاه.. هاه..

ـ قلبها كبير ينشر الحب

★ هاه.. هاه..

ـ وجنتاها قمران مبتسمان

★ هاه.. هاه.. ماذا حصل بعد ذلك ماذا حصل ؟

ـ هي رأسه.. رأسه التي لا يستطيع أن يتركها لحظة واحدة.

★ ولكن هل هي نفس الحورية التي تقول.. أو التي قبلت البحر..

ـ ربما.. ربما، ولكن أبوه..

★ ما هذا.. لقد تخلى عن ذكر الحورية من جديد.. مالنا نحن وأبوه.. ها.. مالنا

ـ أبوه حمل عدنان الى المستشفى.

★ جئنا الى الوجع.

ـ وكان المستشفى غاصا بالمرضى.. والأطباء الغاضبين من لا شيء.. والأطباء العاشقين.. والأطباء النائمين.. وأيضا غاصا بالمرضات الطاعنات في السن والممرضات الخشنات.. والممرضات الناعمات.. والممرضات اللواتي يستعرضن تفاصيل أجسادهن.

★ قف هنا لو سمحت.. قل لنا كيف يستعرضن تفاصيل أجسادهن.. ؟

ـ أدمغة هائمة.. أدمغة هائمة.. دعوني أكمل..

★ أحك.. أكمل..

ـ وغاصا بالأدوية المنفرة.. والهواء البارد صانع الزكام.. ياه.. ذلك المستشفى كان غابة من البشر والكائنات الغريبة.. تصوروا ان هذه الغابة لها أجنحة متنوعة.. أجنحة خضراء.. أجنحة زرقاء.. أجنحة ذهبية.. أجنحة لتغيير الملابس المتسخة.. أجنحة الأشعة.. أجنحة العناية المركزة.. أجنحة طيور الزينة.. وأخيرا أجنحة الأرواح الطائرة الى السماء.

★ ماذا عن أجنحة الحورية.. يالوجع قلوبنا.. يا هذا ان دواءنا الحورية..

ـ أما أمه..

★ ماهذا.. اذن سوف تعدد لنا جميع أقاربه..

ـ أما أمه حضنت سعاد الصغيرة كي تحاول أن تلقمها الصمت.. وسرير عدنان الجديد كان شبه قلق ينتظر أول جسد يرقد عليه.. أما الجدة فقد أعلنت حالة الهدوء المؤقت حينما كانت تشرب دواءها من الثلاجة.. لكنها لم تعرف أن أولاد الحارة جاؤوا بكرة قدم أخرى يلعبون بها.. لا تخبروها عن ذلك.. فهذا سر بيني وبينكم.

★ بل سوف نخبرها..

ـ اذن لن أحكي لكم بقية الحكاية.

★ نحن سنخبرها إذا لم تكمل سيرة الحورية.

ـ يا ناس أنا أحكي عن ذلك المساء والحورية جزء من الحكاية لا أساسها.

★ الويل لك.. ثم لك الويل.. والويل لك.. لقد ضحكت علينا.. في البداية قلت لنا أن الحورية تقول... آه.. وألف آه نتحسر على كل التنهدات التي أسرفنا في اطلاقها عند ذكر هذه الحورية.

ـ اسمعوا.. أنا لم أعد أهتم بكم وبأدمغتكم الهائمة.. وسوف أكمل.. نعم سوف أكمل الحكاية مع عدم وجودكم.

★.................

رقدت سعاد وحلمت بأرجوحة لها وحدها.. واصلت الجدة تحت ضوء المصباح إدخال الخيط في ثقب البرة.. السرير حضن عدنان في مساء رطب.. هل تعرفون من هو عدنان.. ؟

★...............

ـ أين أنتم.. سحقا لرحيلكم..

★.........................

ـ إنه عدنان المربوط الرأس صاحب السرير الجديد.. ذلك العائد من غابة المستشفى.. ألا تعرفون الغابة.. سحقا لكم. سوف تندمون على رحيلكم.

★.........................

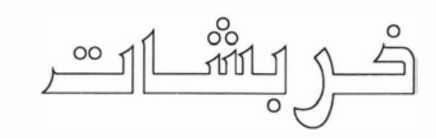
ـ أما هو فما زال يحاول أن يقدر وقت الأنفجار.. وليت لرؤوسكم الهائمة أن تنفجر.. كيف تتركوني وحيدا مع هذه الحكايات..

★.....................

ـــ سقط رذاذ خفيف في نهاية ذلك المساء.. لاحت (له) حوريته مع كل قطرة رذاذ يتحسسها.. صدقوني حتى أنا لا أعرفه.. ولا أعرف أيضا حوريته.. وربما تكون هي التي تقول.. وربما كانت حورية الظهيرة التي اتسعت.. وربما حورية البحر المجنون.. وربما خيال المساء المحقون بالصخب والمشاكسة.. ربما.. ربما.. أعرف أنكم لن تسألوني عن هذه الدموع.. ومن أين لي بها.. لأنكم لستم سوى أدمغة هائمة.. هائمة.

١٣/٥/١٩٩٣م

الياس فركوح



كنت حاضراً حين رفرف الطائر ـ وكان لجناحيه صوت غامض ـ ، فأفاقت السيدة الوحيدة. رأيت النهار انتصف. رأيتها.

لم تكن نائمة تماماً. غفوة. مجرد إغفاءة قصيرة خطفتها من ضجيج الوقت. أبعدتها عن ذرات المكان. ورفعتها الى حيث يتمنى القلب.

فتحت يدها التي اكتشفت أنها مضمومة الأصابع ، دائماً ، هذه الأصابع ، مضمومة لا تفلت الخواء. لم تفكر لحظة ماذا تضم. ربما لأن أحداً لم يسألها يوماً عن هذا. تقبضين على ماذا ؟ ربما لأن أحداً لم يلحظ الاضمامة أصلاً. ربما هي العصبية المخبأة في الدم. ربما.

ولكن ، القلب : ماذا عساه يتمنى ؟

■■■

خلت المدرسة من غبار الأولاد. الغرفتان الكابيتان ذاتا الجدران المصفرة اللون. ثمّة شروخ بين جدارين. عند الزاوية المواجهة. فكرت : بيت عنكبوت !.. هذا موسمه. لكنها عادت لتسأل نفسها : هل للعناكب مواسمها مثلما لها شبكة خيوطها ؟.

ثمة دبق.

القيظ يصلي الساحة الترابية. ظل الطائر على الأرض. يتكسر على ملاسة النحاس لصنبور الماء. هناك. تراه. تنتبه الى خيط الماء السائل منه. يلتمع. تراه ولا تلعن ، هذه المرة ، السنكري الذي يأخذ نقودها بلا مقابل.

تتابع السيدة خيط الماء الفضي بعينيها ، ينسكب ، بعيداً ، ويستقر دون صوت في بريكة صغيرة. تحس بالعطش يباغتها. لا تغادر مكانها. تبقى على جلستها الكسولة. تفرد أصابعها مرة. مرة أخرى. ثالثة. وتمررها ، كالمشط ، في شعر رأسها المستفيق.

تلتفت ، فترى وجهها مشوشاً في زجاج مصراع النافذة اليمنى. لا لون في الزجاج. وجهها بلا لون. لكنها تعرفه جيداً. أليس هو وجهها ؟

■■■

خلا المكان وها السيدة ، والساحة ، والجدران القديمة ، والصمت الثقيل.

السماء هناك. في الأعلى. في الشاهق المتلبد. الذي نام غافلاً عن الناس ، ففقد لونه.

«أرسموا السماء ولوّنوها» : قالت للصغار.

وبعد وقت ، رفعت صغيرة رأسها واصبعها تستأذن لكي تتكلم :

«يا معلمتي».

«ماذا تريدين؟» ، قالت وقد أحبت ضفيرتيها.

«أنا لا أرسم السماء».

«وكيف سنعرف أنها سماء ، يا شاطرة ؟»

«نلونها ، يا معلمتي».

كانت السماء هناك. في الأعلى. في الشاهق المتبلد ، الذي نام غافلاً عن الناس ، فخمد. والسيدة خمدت.

لا صوت في المكان المهجور الا الصمت. تسمعه السيدة جيداً. يصل الى أذنيها ، عندما حركت قدميها ، في حصاة صرّت تحت النعل ، فهيّج قشعريرة بدنها. ثمة رطوبة. تسّح نافذة منها. تمشي نملاً في جلدة رأسها ، فتطرده بأصابعها الوالجة في شعرها المترمد. تبقى عيناها على حالهما : سادرتين بعيداً لا في هذا المكان الهنا ، ولا في هذا الوقت الآن.

أين ذهبتا ؟

في مكانهما لم تغادرا. فقط ، غابتا وراء ضباب صامت تراه وحدها. وحدها التي تعرف ما وراءه. ما الذي يكون خلفه هناك هناك في عمق مصراعي النافذة العتيقة : مصراع بزجاج متقذر ، ومصراع بلا زجاج ـ تهشم منذ زمن. النافذة تشرع مساحتها على الفراغ الكبير. على هوائه. على رائحته. على صوت لا صوته تنفتح النافذة على مداها الضيق ، الضيق.

لكنها مشرعة.

والسيدة ترى. ترى الحائط المرتفع. ترى آثار الأقدام الصغيرة التي هرولت باتجاه البوابة الخضراء ــ التي كانت خضراء. لم تتساءل لماذا يزرق الأخضر عندما تلعقه الشمس. يصير اللون لوناً ليس هو !.. انما البوابة ظلت هي البوابة. تتسع لكل الأقدام الصغيرة ، المهرولة ، الملهوفة للخروج بعيداً عن هذا المكان المسور بحائط مرتفع وسيدة تصرّ حصاة تحت قدميها فيكون صوت.

يصير للصمت صوت !

تسقط السماء ظلاً ، فيتحرك المكان.

يقفز الظل هناك. هنا. يقف لثانية على جذع الشجرة الوحيدة. الشجرة الناهضة من تربة وغبار ، بذراعين اثنين ، وبلا أوراق : ذبلت ، إصفرّت ، وهوت. مشت على الأرض لأحقة بخطى الصغار. فالبوابة تتسع للأوراق.. أيضاً. ذهبت ولم تعد.

أين صارت الأوراق ؟

■■■

اللوح أخضر ، والأوراق بين الأصابع الصغيرة بيضاء.

ترمش السيّدة بسبب نثار الغبار الداخل اليها من المصراع الفاقد للزجاج. ترمش. وتبدأ ، بعد أن عطست فدمعت عيناها :

«كيف الألف ؟ اكتبوها».

تضج الغرفة بصوت الخربشات القصيرة على الأوراق البيضاء. الهمهمات. بعض من ضحكات تتفلت من رؤوس منكبة على أقلامها الرصاص. يمرّ ذلك كله في الهواء. يرتفع فوق الجميع ، ويتغلغل في زوايا المكان.

الهواء ثقيل. الضغط على صدر السيدة ثقيل ، فتتقدم الى النافذة.

لا ورق على الشجرة الوحيدة ليحركه الهواء.

تذوب الضحكات وتتلاشى في الحائط. وتنفتح البوابة لآخر الغبار.

■■■

كيف نستعيد ما فات ، ونحضره الينا ،

إن لم نرسمه بأيدينا ؟ : تساءلت السيدة لما خلا المكان.

تلفتت حواليها ، فكان الفراغ الذي تعرفه جيداً. حدّقت هناك في عمق مصراعي النافذة العتيقة. هناك ، حيث مساحة الهواء ، والرائحة ، وآثار الذين كانوا وما عادوا.

عندها ، تثنت ذقنها فور حركة مباغتة. كانت سريعة لا تلحظ ، ثم عادت ملامح وجهها الى وضعها الأول. أكانت ضحكة ؟ لا أحد يعرف. لكن نظراتها تنتقل الى الصنبور. صدق حدسها : ها هو يستقر على معدنه النحاسي. بتوتره الدائم. بحركة رأسه الدقيق. بجناحيه المرتعشين أبداً.

وعلى مشهد غمس منقاره في البريكة الصغيرة ، نقرة نقرة ، استراحت السيدة الى جواب تلميذتها. فردت أصابع يدها المضمومة باحكام. وأتت بحركة هيّنة في الهواء. مرات ومرات. وكانت ، رغم عينيها المسبلتين ، تلوّن وتلوّن.

■■■

رأيت النهار انتهى.

كنت حاضراً عندما دخلت الظلال في أصولها.

وكذلك حين دلفت السيدة مغلقة المصراع الخالي من الزجاج ، ضاغطة لتوقن من إحكامه.

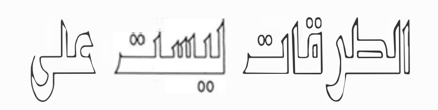
وعندما بدأت السماء ، بسبب من ارتفاع الحائط حول المساحة ، بالهبوط لتمكث في غبار الأرض التي أظلمت.

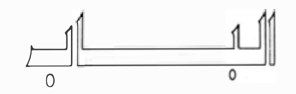
■■■

في الخارج خرخشة أوراق إثر هبّة ريح.

في الداخل خربشة طبشور على لوح أخضر.

ليلى ابراهيم الاحيدب





أثناء انكبابنا على طعام العشاء ، قالت أمّي : غداً مطر وزلق فانتبهوا للطريق !!! ... وأثناء نومي رأيت أنيّ في طريق غائم والسيارة تنطلق مسرعة بي .. لا أرى الطريق ولا أرى السائق لا أرى إلاّ التماع المطر على الاسفلت ... وألمّ إلى صدري معطفي الجديد بخوف ... / انتبهت وأبواق السيارات وأضواؤها تزدحم حولي ... ومعطفي الجديد ملقي على الاسفلت ... يبلّله المطر المتساقط بقوة !!!

★★

وننزل في غبش السادسة والرّبع .. مطر وزلق وسائق هزيل !! أنظر الى معطفي ... إنّه نفس المعطف ... نفس المطر ونفس الغبش !! اللّهم لا نسألك ردّ القضاء ولكن نسألك اللطف فيه !! ـ الطرق نصف خالية ... نصف ممتلئة بالمطر !! الطريق الخالي وبخار النافذة المغلقة لهما لون أفلام الرعب غير المترجمة !! .. وصمت السادسة والربع له رائحة الموت و ... حزام الأمان معطل !!

حتى لا يقفز معطفي على الأرض حين نرتطم بالـ ...

ـ هل سنموت ؟!!

ـ قد لا نموت تماماً

ترمي بالكتاب ... والامتحان !!!!؟

أنحني اليها ... قائلة : دنيا فانية ... ثم اننا قد لا نموت ... قد لا يحدث شيء على الاطلاق ... أناولها الكتاب .

ـ راجعي ... !!

مطر يكلله رضى الإله ... وأبواق تتحرك مسرعة في كل اتجاه ! دقائق وتحمرّ الإشارة .. يضغط على الكابح ... تتناثر أوراقي ويسقط كتابها !!! انظر اليها متوجسة .. تمسك بيدي .... قائلة :

ـ لنعد الى البيت ـ نفس النتيجة .. لقد قطعنا نصف المسافة الآن ؟!!

★★

ويبدأ الزحام ... مطر ... وأبواق تتحرك خلفنا .. أمامنا ... دقائق ونكون فوق الجسر ... دقائق وتتحرك السيارات بحذر «الأمطار في الجسور مؤذية» .. دقيقة واحدة وأشعر أن شيئا ما سيحدث أتذكر الحلم وأننا وحدنا مع السائق !!

ـ هل تشعرين بتمايل السيارة ؟ .. إنه لا يتحكم بالمقود . قولي له أن لا يسرع .

ـ لو كلمته الآن لاصطدم بالسيارة المقابلة !! عندما يتكلم لا بد أن تتعطل كل أعضائه الأخرى !!

إما أن يسوق أو يتحدث !! تذكرين ذلك النهار .. كلمته فضغط على الكابح ليجيب!!!

★★

نصف دقيقة أخرى ويزداد احساسي أن شيئاً ما سيحدث ! دقيقتان وأشعر أن جسدي انتقل فجأة الى مكان آخر . ارتطام .. زجاج ... احساس بالحياة ... ممزوج باحساس حادّ بالألم ... لكني لا أزال حية !! ارتطام آخر بسور الجسر ويكون رأسي أخفّ ممّا أظن !! لا الـه الا اللـه .. آخر عهدي وقبل أن أموت !!!

لحظات ويهدأ كل شيء ... أزيز الاطارات ... صوت الكابح ... تساقط الزجاج ... الأبواق . ويعود رأسي إليّ !!!! لا أزال على قيد الحياة ... ولا يزال الجسر على قيد المطر ...

والحادث يتنفس بعمق أنفاسه الأولى !!

تمسك بيدي متسائلة :

الامتحان !! الامتحان ؟!

السيارة مهشمة وعلى جسر مبلل بالمطر وعتمة هذا الصباح قد توحي للسيارات المقبلة انها خالية وقد لا يهتم ان هو ارتطم بها مجدداً و ....

ـ يا إلهي ونسقط من فوق الجسر

ـ وقد نموت !!!

يهدأ كل شيء الا المطر !!!!

★★

أخبرتني ان دفء يديه لها كل ليلة !! بكيت وتمنيت لو أنه يموت !!

وحين مات في ليلة صيف جافة وعلى طريق بعيد ... لم استقبل فيه عزاء واحداً !!

ـ هل خلقنا لنموت ؟!
ـ خلقنا لنحب !
ـ ونكتب ؟
ـ ونتنفس قصائد !!!

شتاء بارد .. هواء بارد ... وممر معتم تزدحم فيه أبخرة الشاي بالزنجبيل وأحاديث الكتب ... وقطع من البرد تتحرّك ضدّنا إن تحركنا وان انثنينا قاعدين !! ومع بخار الشاي تأتي أحاديثنا متداخلة ... باردة عالية النبرة حول زيد وعمرو وشجار أئمة النحو من بصريين وكوفيين حولهما ! والأمثلة من خارج الكتاب ... وتوزيع العلامات يؤثر على المعدّل ... والمعدّل يؤثر على النجاح و ... !!

ساحة مظللة .. برد وغيم وامتحان نحو يوشك أن يبدأ ...

ـ بين أن يبرد هذا الشاي وأن تخمد أبخرته عليك أن تجيب !!!

ـ ما عمر بقائك معي أولاً ـ عمر هذا البخار فأجب !!

لا أحد الا نحن وأبخرة الشاي وحديث دافيء ... هامس ... كأنه القصيدة !! ويبرد الشاي وتتقاطر أبخرته على حافة الكأس... وأبخرة أحاديثنا لم تهدأ بعد !!

صوت المراقبة يهدد تأخر الفتيات ... دقيقة واحدة فقط وستغلق باب القاعة !! أضع كوب الشاي وأجرّ خطاي نحو القاعة.. أبرز بطاقتي وأدخل !!

★★

وأمامك ورقتان .. واحدة للأمثلة وأخرى للاجابة ! / ممنوع الكتابة على ورقة الأسئلة / ممنوع التكلم على الاطلاق / ممنوع استعمال اللون الأسود / ممنوع الخروج قبل مضيّ نصف الوقت / وأجيبي!!

نعم .. أحلم بمساء رتيب معه.. ! أحلم أن أزف اليه في صحراء.. يزفني البدو على هودج كبير وأنام ليلتي الأولى تحت سماء زرقاء لا تخبيء نجومها سقوف المدينة ! أنا وهو وصحراء لا يراقبنا فيها أحد!! لا أخاف العودة للمدينة ! لا أخاف مرور الوقت . لا أخاف أضواء السيارات المقبلة ولا المدبره .. لن أتأخر فأنا له .. لن أقلق فأنا معه ...إنها ليلتي ... صحرائي ... ولا أحد سيصوّر لنا هذا اللقاء ... لأني لن أعود الى أي أحد سواه تلك الليلة ...

ستنقشع الشمس ونحن معاً وستشرق الشمس ونحن معاً ! وسنعود للمدينة دائماً معاً ... لن ينفرد كل منها بوجوه وأسئلة ... سننفرد معاً وأمامهم !!!

وأمامهم سنقول كنا معاً !!!

ـ مثلي ستكونين محطمة القلب خائفة وحزينة ولا عزاء ... من يعزي الحبيبة حين يموت الحبيب ؟!!

ـ إنه يحبّني

ـ يحبّك وسيختار غيرك ... لتظلي الحبيبة ويظل ذلك الرجل الشرقي !

ـ كلا !!

على الصغر نحن يا صديقتي ... لسنا لأحبائنا ولسنا لأنفسنا ... سنقف عند دور «الحبيبة» .

والحبيبة فقط ! .. فلا تحلمي بالصحراء كثيراً !!

★★

تغلق الباب خلفها بهدوء تدخل يديها في جيوب المعطف والممر خال إلا من الكتب المفتوحة ... الأوراق المبعثرة والحقائب نصف المفتوحة .. نصف المبعثرة تصطدم بالسور وعلى حافته تجلس .. ولا بقعه شمس واحدة !! ..

ـ أشعر بالبرد ! ـ أدخل يديك في جيوب معطفك وستشعر بالدفء حتما !!

ـ فعلت ولا تزال باردة كقطعة ثلج !

ـ لو ألمّ يديك الى يديّ هكذا ... أشعر بالدفء !

لم تنظر اليه عندما تناول يديها وأدخلها في دفء يديه !

لو أن امرأة أخرى اقتسمت معك هذا الدفء .. أكنت تغضبين ؟!

ـ وتضم يديها الى يديك هكذا ؟!

ربما !

ـ وتحبك مثلي ؟!

قد تفعل!

ـ لكنك لن تفعل !

ولو فعلت ؟!

ـ سأقتلك

أطلق يديها ورفعت بصرها اليه متسائلة ؟!

★★

مات زوجها
ما نصفها
الليل نابغيّ الإيقاع والفجر أبعد ما يكون ! البيت فارغ منه مليء بهم ... حولك هم ومعك وأنت قوية بهم / أحسن الله عزاءك / لا يبتلى الا المؤمن / لا كلمات ... بل دموع وضمّة كف ... دموع واحتضان طويل !! عزاء رتيب ... موت رتيب ... ونعاس رتيب لطفلتين تفيقان من نعاسهما على صوت شهقاتك ، تنظران إليك وهمساً تهدهدين نعاسهما كي يعود ! وهي لا تزال تحاوره كفراشة ليل ما جنة : هل خلقنا لنموت؟! خلقنا لنحب!

ـ ونكتب ؟

وتتنفس قصائد!

«؟» «؟» «؟»

سنبعث مرّة أخرى عندما نموت ... وتحلم / سنبعث معه وسيجيب على كل الأسئلة ... سيعرف ربّه ودينه ورسوله ! لأنه ـ مثلها ـ يعرف الله جيداً ويحبه ... وتحلم ... / ستكون وحدها معه لأن الأخرى ستكون قد أخذت نصيبها في الدنيا !!! والآخرة لها وحدها !

قلت لها : أن لا أحد يتذكر أحدا يومذاك!

لم تسمعني ... وأكملت حلمها ... ستعبر الصراط معه ... يداً بيد !!! ولأنها حرمت منه في الدنيا ... ولأنه مات قبلها ... ولم يقف الى جوارها أحد .. كل الذين يحبونه وقفوا الى جوار زوجته !! وهي لم تستقبل فيه عزاء واحداً ثم بكت .. لأجلها ولأجل كل الحبيبات !!!

!......!.......!......!

سحبت الى جسدي قدمي واحتضنت دفء الظهيرة ...

قلت لك لا تحلمي بالصحراء كثيراً ... فنحن في المدينة والطرق تبتلع البشر وكلنا ذات طريق سنموت ... مثله !

: ....

لو أن من تحبين مات ... أكنت تستقبلين فيه العزاء ؟!

: ....

ـ مثلي ستكونين .. قبو سري في قلبه وحجرات القلب الأربع كلها لها !!

همست وأنا أسحب جسدي إلى حيث انسحبت بقعة الشمس ...

ـ من أحب غير متزوج ... ويحبني !

ـ لكنه سيتزوج يوما ما ... وبأخرى غيرك !

احتضنت نفسي أكثـر وسـألتهـا .... : لماذا؟!!

لأنه يعرفك جيداً ... يعرف كم تحبينه قياساً إلى من أحبّت قبله !

ـ لكني أخبرتـه أنها مـراهقات أولى ... قال إن لكل منّا مراهقـاته ... المهمّ أن نعثر على الباب !

ـ أي باب ؟! ... ألم يخبرك ؟!

ـ البـاب الذي نشعر أمامـه ان ما سبق كـان مـراهقـات أولى وان علينـا أن نتعقل وننضج ..

ـ حتى هو كانت له مراهقات ... كل منّا لـه مراهقـات لكن لا بـد ان تنتهي ... وأن نعثر على هذا الباب ...

لكنه لا يعرف مراهقاتها ولا يعرف كم تحبـه كأنه لا يعـرف من أحبّت قبله لـذلك يستطيع أن يفتح لها الباب!!

: ـ أي باب؟!

:ـ الباب الذي حدثّتك عنه !!!

!؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟

تستقبلين العزاء ؟ .. لا بدّ أن تلعبي هذا الدور ... يضغطون بأيـديهم على حزنك ... وتشدّين على وقوفهـم معك مطمئنة ! وهو يلملم الى يديه يديها محاولا أن يعتذر ...

ــ لا تعتذر ... فلن اعـاتبك ! «وأطلقت يديه من يديها»

ــ لا تسكب فنجانـاً آخـر ... فلن أطيل المكـوث هنـا ... «علق في الجدار بصره ولم ينظر اليها»

ـ لم أحب امرأة غيرك ... !

ـ: .... !!!

ــ كنت مـدفـوعـاً بـالسفـر ... لـذلك تـزوجتهـا ... لم أكن أحبّهـا ... لكنّي كنت أحبّ السفر ...

: ـ تعيش معها

: ـ هي زوجتي !

: ـ وأنا ؟!

: ـ حبيبتي !

: ـ تتزوجني؟!

: ـ لن يقبل الآخرون وأنا أب لطفلتين!

: ــ متكىء أنت على هذه الحقيقـة ومن خلالها تمارس استعبادي ..... حبيبة !!!

.... لم ينظر اليهـا ... بل سكب فنجاناً آخر ... وصمت !!

!!! ؟ !!! ؟ !!! ؟

بـاب خلفي أنـا ... ! بـاب خلفي كل حبيبه ... باب خلفي يطـرقه الحبيب وحده ولا يعلنه للجماعة ... يقـدم حبيبته لنفسه ... ولأوراقـه ولليـاليه الكئيبـة !! أمـا هي فيقـدمهـا للجميع وبـاسمـه تتحـدث دون حرج .. وبـاسمه تدعى الى الولائم وتـدعو اليهـا ... وبـاسمه تسمّى أبنـاءهـا وحين يموت يقف الى جوارها الجميع ... والحبيبة باب لا يطرقه أحد أو لا يعرفه أحد !! هي لم تحلم بصحـراء مثلي !! زفّت اليه مـرتديـة البيـاض وفي غـرفـة مسقـوفـة ومكيفـة انتظـرت مجيئـه ... استقلا السيـارة معـاً نحو عـش مسقوف في مـدينة مسقـوفة .. انتقى لصفتها معـزوفة تليق بليلـة زفاف تقليدية ... علق لـوحات الإعلان وإشارات الضـوء ... حدّثهـا ... ضحك لها ... لتتكلم ... لكنهـا ظلت صـامتة كعروس .. !! قـد يتـذكر وقـد لا يتـذكـر صوتي الـوظيفي البارد وهو ينازع ضجيج صوته .....

: ـ سأصف صوتك يوما ما ...!!

كيف تحتمل حنجرتك صوتك ؟!!!!

ويضحك .. ابتسم .... ويقول : ـ

يا وظيفيّة الصوت !!

وعند كل اشارة ضوء يبحث عن يديها ويـدخلهما في دفء يـديـه ... وتظل هي صامته .. لم تتكلم .. لم تبتسم ...

«لم تضع يدها على يـده وهو يحتضن بها المحرك ولم تحذره : ـ اياك ان تحتضن غير يدي هذه الليلة !

لم تضـع يـدهـا على يـده على المحـرك وتستكين منتشية !!!

لم تفعل أي شيء ... ظلت صــامتــه كعروس !!!

لم تعد إلى أي أحد ســواه ذلك المساء ... وحين مددت أحلامها على السرير لم تشعر بأيّ وحل يبلّل لحظاتها !!!

ستسنـد رأسها الى صـدره طويـلاً ...

ولن ˆ ˆله ... كم الساعة الآن ؟!

وسيضمّها بين ذراعيه طـويلاً جداً ...

دون أن ينظر الى ساعته !!

وسيتحدثـان طويلاً ... طويـلاً جداً ...

ولن تقول له ابداً : لقد تأخرت !!!

★ ——— ★ ———

——— ★ ———

....   قـالـــوا : ـ

يجب أن تدخلي الدنيا من بابها الرئيسي !

وقـالت: ـــ سوف لن تجدي الا ظلك يوما ما ... فدعيه ولن تندمي !

وقالوا : ـ اطـرقي سبعا على النافذه ... وواحدة على الباب ... تكفي!

وقالت : ـ قيس لم يتزوج ليلى لكن ليلى تزوجت غير قيس!

قالوا : ـ دعيه ولن تندمي!!

قالت : ـ لن تندمي ابداً

قلت : ـ اخفضوا أصـواتكم ... سأفكر ... قلت سأفكر ... أقسم أننّي سأفكر !!

★ ——— ★ ——— ★ ———

———

ـ خطواتنا لن تلتقي مهما اقتربنا !

ـ قلنا إننّا سنحاول ... أليس كذلك ؟!

ــ لكن ذاكـرتـك تسرطنت بكل الـذين عرفتهم قبلك!

ـ لا أجد حلاً ... ! رغما عني

ـ نظرية ... الباب والريح ... مرة أخرى!

——— ★ ——— ★ ———

أقسم أننّي فكّرت وفكـرت ... ووجدت أن كل الطـرق لا تـؤدي الى رومـا ولا لأيّ مكان آخـر ... !!! نمت وأنـا أفكر ... هذا ما أتـذكـره ... اللمبـة الصفـراء وهي تطـرد أشباح الأصوات عن وحـدتي ... الوسادة المهملة ثم انطوائي على نفسي عشر مرّات في محاولة حقيقيـة للنوم أو حتى لإيجاد حل !! ... تارة لليمين ... تارة للشمال ... وثلاث في الـوسط وأفكـر : المروحـة مغبرة والسقف نظيف واللّمبـة الصفـراء لا زالت تبث رعبها ... وضـوء المدفأة الأحمر يخبو ثم يتقـد مصـدرا صـوتـا كصـوت ميـاه الصنـابير القـديمة !! وأفكر وأفكر .. ثم انطـــويـت على نفسي ... للمـــرّة الأخيرة «أقسمت أنها ستكـون الأخيرة» وشعـرت أن ثقبا في رأسي يـزداد اتسـاعـا مع أنفاس هذا الليل .... !

★ ——— ★ ——— ★ ———

/ .... وكـالملدوغـة استفقت على صوت «المنبـه» والثقب كما هو .... لا زال يحفـــر ألماً في رأسي وثقـــلاً في عيني .... / نفـذت تقليديـة الاستيقـاظ (من والى) ... / ....

...... / وخرجت ....

.... وحيدة .... كأغاني المساء المتأخرة!

.... طليقه .... كسرير فردي!

الرياض ـ ٢٥/١٤٠٨٣/هـ

ايطالو كالفينو

عيش الغراب وسط البلد

تحمل الرياح القادمة من بعيد إلى المدينة عطايا غير مألوفة، لا يحلظها سوى قلة من ذوي الإحساس المرهف، كالمصابين بحساسية الدريس، الذين ما إن يتطاير حولهم غبار طلع وافد من أرض غريبة حتى يأخذون في العطس.

تصادف ذات يوم أن نفحة من بذور، لا يعرف أحد أية ريح حملتها، هبطت على حافة حوض زراعي في مكان عام، فكان أن بدأت في الظهور بعض نبتات من عيش الغراب، لم يلتفت اليها أحد سوى الساعي «مار كوفالدو»، الذي يأخذ «ترامه» كل صباح من هذا المكان بالتحديد.

لم تكن عين «ماركوفالدو» هذا صالحة بما يكفي للحياة في المدينة: فالإعلانات وإشارات المرور و «الفاترينات» واللافتات الضوئية والملصقات، التي درست لإثارة الانتباه، لم تتمكن مطلقا من جذب نظراته التي كانت تبدو كالجارية على رمال صحراء. ولكن أن تصفر ورقة شجر على أحد الفروع، أو تنحشر ريشة طائر خلف قرميدة، فهذا ما لم يكن يفوته: إذ لم يكن ثمة زنبور على ظهر حصان، أو خرم سوس في لوح خشبي، أو قشرة تين مسحوقة على الرصيف، إلا ويلحظها «ماركو فالدو»، وتتحول عنده إلى مادة للتفكير تكشف له عن تغير الفصول، ورغبات نفسه، وبؤس وجوده.

وهكذا ذات صباح، بينما كان في انتظار الترام الذي يقلّه إلى عمله في شركة «سباف» حيث يضطلع بالأعمال الشاقة، لاحظ شيئا غير اعتيادي بالقرب من المحطة، على شريط الأرض المتحجرة العقيم الذي يتبع صف الأشجار على الطريق: في بعض المناطق، على جذوع الأشجار، بدا كأن بعض البثور قد راحت تتورم، وتتفتح هنا وهناك، سامحة لبعض الأجسام الدرنية تحت الأرضية المكورة بالظهور.

انحنى لربط الحذاء ونظر مليا: كانت نباتات عيش غراب، «عيش غراب» حقيقية آخذة في البزوغ في القلب، من قلب المدينة! ظن «ماركو فالدو» أن هذا العالم الرمادي البائس المحيط به قد تحوّل فجأة الى معطاء كريم ذي كنوز خفية، وأنه ما زال بالإمكان توقع أشياء أخرى من الحياة غير الأجر اليومي حسب لائحة الأجور، والعلاوة، والأعباء العائلية، وغلاء المعيشة.

كان في العمل مشتتا فوق العادة، يفكر في أنه بينما يواصل هو تعتيق الصناديق والعلب هنا، فقد راح عيش الغراب هناك في ظلام التربة، صامتا بطيئا معروفا له وحده، ينضج أجزاء اللحمية المسامية، ويتمثل العصارة تحت الأرضية، ويخترق سطح التربة الجاف، وكان يقول لنفسه نافد الصبر في انتظار اللحظة التي سيفضي فيها باكتشافه الى زوجته وأبنائه الستة: «تكفي ليلة مطر واحدة كي يصبح جاهزا للجمع».

أعلن خلال العشاء الهزيل: «انتبهوا لما أقول، أؤكد لكم أننا سنأكل عيش الغراب خلال الأسبوع القادم، عيش غراب محمر في منتهى العظمة».

وللأطفال الأصغر سنا الذين لا يعرفون ما هو عيش الغراب، راح يشرح بإسهاب جمال أنواعه المختلفة، ورقّة مذاقه، وكيفية وجوب طهيه، وهكذا سحب أيضا الى المناقشة زوجته «وميتيلا»، التي بدت حتى تلك اللحظة شاردة غير مقتنعة.

سأل الأطفال: «أين هو عيش الغراب هذا؟ قل لنا أين يوجد؟».

عند هذا السؤال فرمل خاطر مستريب حماس «مار كوفالدو» «هكذا أصف أنا الآن المكان لهم، فيذهبون هم للبحث عنه بصحبة إحدى العصابات الشيطانية المعتادة، فيطير الخبر في كل أنحاء الحي، فينتهي عيش الغراب في أوعية الآخرين»! ، وهكذا يدفع اليه الآن ذلك الاكتشاف — الذي كان قد أفعم قلبه بالعشق الكوني — بهذيان الملكية الخاصة، ويحيطه بخوف غيور شكاك.

— «مكان عيش الغراب لا يعرفه أحد غيري. والويل لكم لو أفلتت منكم كلمة واحدة»، هكذا قال لأولاده.

في الصباح التالي، كان «ماركوفالدو» يقترب من محطة الترام يملؤه القلق، انحنى على الحوض الزراعي، ورأى بارتياح عيش الغراب وقد نما بعض الشيء، فقط بعض الشيء، فقد كان مختبئا ما زال تحت الأرض، تماما.. على وجه التقريب.

وهكذا كان منحنيا، عندما شعر

بكائن ما خلف ظهره . انتفض منتصبا محاولا اظهار نفسه في هيئة اللامبالي ، كان هناك كنّاس قد راح يراقبه ، مستندا الى مقشته .

كان ذلك الكنّاس ، الذي يقع عيش الغراب في منطقة نفوذه ، فتى نحيلا طويلا بنظارة طبية ، وكان يدعى «أماديدجي» ، وكان ثقيل الظل على قلب «مار كوفالدو» منذ فترة ، ربما بسبب تلك النظارة التي تنقب دائبة في أسفلت الشارع ، بحثا عن أي أثر طبيعي لمحوه بضربات المقشة .

ثم كان يوم السبت ، وكان «مار كوفالدو» يمضي راحة نصف اليوم حائما فيما حول الحوض الزراعي ، متخذا هيئة الشارد ، يراقب ــ على البعد ـ بانتباه الكناس وعيش الغراب ، ويحسب كما يحتاج من الوقت حتى ينمو .

أمطرت في الليل : وكالفلاحين بعد أشهر الجفاف اذ يستيقظون ويقفزون سعداء بصوت القطرات الأولى ، هكذا كان «مار كوفالدو» الوحيد في المدينة كلها الذي نهض جالسا في فراشه ، ونادى العائلة : «المطر ، المطر» ، وراح يتشمم رائحة الغبار المبلول والزناخة الطازجة الآتية من الخارج .

في فجر الأحد ، هرع من فوره الى الحوض الزراعي بصحبة الأولاد ، وسلّه كان قد اقترضها . كان عيش الغراب هناك ، بقبعاته العالية ، مستويا على سوقه على الأرض الغارقة بالماء ما تزال ـ «يا اااا ه!» وألقوا بأنفسهم لجمعه .

قال «ميكيلينو» : ـ «بابا ! أنظر كم جمع ذلك السيد هناك ؟!» ، رفع الأب رأسه فرأى «أماديدجي» واقفا الى جوارهم ، ومعه هو أيضا سلّة معلقة بذراعه مليئة بعيش الغراب .

قال الكناس : «آه . أنتم أيضا تجمعونه ؟ فهو صالح للأكل إذن ؟ لقد جمعت بعضا منه ، لكني لم أكن مطمئنا .. التي نبتت هناك في الطريق أكبر بكثير من هذه .. حسن ، الآن وقد عرفت فلأطمن أقاربي الذين وقفوا هناك يتجادلون : أمن الأفضل جمعه أم تركه» .. ، وابتعد بخطوات واسعة .

فقد «مار كوفالدو» النطق : عيش غراب أكبر بكثير من هذا لم يلحظه هو ، محصول لم يحلم به يذهبون به هكذا أمام عينيه . بقي للحظة متحجرا من الغضب ، من الغيظ ، ثم ــ كما يحدث عادة ـ تحول انهيار كل أحلامه الشخصية إلى اندفاعة كرم . في تلك الساعة ، كان هناك أناس كثيرون في انتظار الترام ، بمظلاتهم المعلقة بأذرعتهم ، حيث كان رطبا ما زال وغير مستقر . صاح «مار كوفالدو» في الجمع المتحلق حول المحطة : «أنتم هناك ! هل تريدون تناول عيش الغراب المحمر هذا المساء ؟ ها هو عيش الغراب قد نما هنا في الطريق ! تعالوا معي ! هناك ما يكفي الجميع» !

ومضى في أعقاب «أماديدجي» يعقبه ذيل صغير من بعض الأشخاص .

وجدوا من عيش الغراب ما يكفي الجميع ، ولنقص في السلال فقد فتحوا المظلات واستخدموها . قال أحدهم : «كم يكون جميلا أن نعد وليمة غذاء جماعية» ! لكن كل واحد منهم أخذ ما جمعه من عيش الغراب وتوجه إلى بيته .

لكنهم سرعان ما التقوا ، بل في نفس الليلة وفي نفس العنبر بالمستشفى ذاته ، بعد غسيل المعدة الذي أنقذهم جميعا من التسمم : لم يكن خطيرا في الحقيقة ، ذلك أن كمية ما أكله كل منهم من عيش الغراب كانت للحق متواضعة جدا .

كان «مار كوفالدو» و «أماديدجي» يرقدان على سريرين متجاورين ، يتبادلان النظر شزرا .

(ترجمة: المحمود ابراهيم)

هامـــــش :

إيطالو كالفينو Italo Calvino (١٩٢٣ ــ ١٩٨٥) ، كاتب إيطالي . بدأ واقعيا (درب أعشاش العناكب LL sentiero dei nidi ragno ١٩٤٧ ، ثم كتب روايات تهكمية مضحكة : ثلاثية (الفيسكونت المشطورة Ilvisconte dimezzato ١٩٥٢ ، والبارون المتعلق LL barone rampante ١٩٥٧ ، ثم الفارس عديم الوجود LL cavaliere in- esistente ١٩٥٩ ، وقائع يوم المراقب الانتخابي La giornata di uno scrutatore ١٩٦٣ ، المدن غير المرئية Le citta invisibili ١٩٧٢ ، لو أن مسافرا ذات ليلة شتوية ... Se una notte d inverno un viaggiatore ١٩٧٩ . تعتبر مجموعة قصص مار كوفالدو Marcovaldo ١٩٦٣ من أشهر أعماله . وقد نشرت بعد موته مجموعة مقالات عن تأملاته حول القيم الأدبية بعنوان دروس أمريكية Lezioni americane ١٩٨٨م

المتطفل

مسرحية الكاتب البلجيكي
موريس ميترلنك

شخصيات المسرحية :

- الجد (أعمى) .
- الأب (بول) .
- العم (أولفر) .
- الأخوات الثلاث (أورسولا ، وجينيفيف ، وجيرترود) .
- الممرضة .
الخادمة .

ترجمها الى الانجليزية :
هاسكل م . بلوك
ترجمها الى العربية :
عبدالله بن ناصر الحراصي

المنظـر :
غرفة خافتة الاضاءة في بيت ريفي قديم. باب على اليمين. باب على اليسار، وباب خفي صغير في أحد الأركان. وفي الخلف : نوافذ زجاجية مبقعة يغلب عليها اللون الأخضر، وباب صغير ينفذ الى شرفة. ساعة هولندية طويلة في أحد الأركان. مصباح مضاء.

□□

البنات الثلاث : تعال هنا يا جدنا لكي تجلس تحت المصباح.

الجد : لا يبدو ان ضوءا كثيرا ها هنا.

الأب : أنذهب الى الشرفة أم نجلس في هذه الغرفة؟

العم : أليس من الأفضل ان نجلس هنا؟ فالأمطار مستمرة طوال الأسبوع، والليالي رطبة وباردة.

البنت الكبرى : ومع ذلك فان النجوم تلمع.

العم : آه النجوم ـ ما هذا بشيء

الجد : من الأفضل ان نجلس هنا، فلا أحد يعلم ما الذي قد يحدث.

الأب : لا يجب أن نقلق أكثر، فلقد زالت مرحلة الخطر، وتم انقاذها...

الجد : أنا على يقين بأنها ليست على ما يرام...

الأب : وما أدراك؟

الجد : لقد سمعت صوتها.

الأب : ولكن الأطباء أكدوا لنا بأنه لا داعي لأن نقلق ولذا...

العـم : أنت تعلم جيدا أن نسيبك يحب أن يقلقنا بدون أيِ سبب.

الجد : أنا لا أرى الأمور كما تراها أنت.

العـم : ولهذا فعليك ان تعتمد على من يرى، فقد كانت تبدو بصحة جيدة عصر اليوم، وهي تنام الآن في هدوء ولا نود أن نفسد أول ليلة سعيدة جاد لنا الحظ بها... وأعتقد أن لنا الحق ان نرتاح بل وان نضحك قليلا هذه الليلة دون أن نشعر بخوف.

الأب : أنت على حق، فهذه أول مرة أشعر فيها بأنني في بيتي ومع عائلتي بعد تلك الولادة الشاقة.

العـم : ما أن يدخل المرض منزلا حتى يشعر الانسان بأن هناك شخصا غريبا في العائلة.

الأب : وكذلك ترى عندئذ انه لا يمكنك ان تعتمد على أي انسان من خارج العائلة.

العم : كلامك صحيح تماما.

الجد : لماذا لم استطع أن أرى ابنتي المسكينة هذا اليوم؟.

العـم : أنت تعلم جيدا ان هذا ممنوع بأمر من الطبيب.

الجد : لا أدري بم أفكر...

العم : لا داعي للقلق،

الجد : (مشيراً إلى الباب الذي في الجهة اليسرى) إنها لا تستطيع أن تسمعنا؟

الأب : لن نتحدث بصوت مرتفع، فضلا عن ان الباب سميك جدا، والممرضة موجودة معها وستنبهنا ان اصدرنا أي صوت مزعج.

الجد : (مشيرا الى الباب الذي في الجهة اليمنى) وهو، الا يستطيع أن يسمعنا

الأب : لا، لا.

الجد : هل هو نائم؟

الأب : أظن ذلك.

الجد : يجب أن يذهب أحد ويرى.

العم : أنا قلق على الطفل أكثر من قلقي على زوجتك، فقد مرت أسابيع عديدة على ولادته وهو لا يستطيع ان يتحرك، ولم يبك طوال هذه المدة ولا حتى مرة واحدة، وكأنه دمية من الشمع.

الجد : أظن انه سيكون أصما ـ وقد يكون أبكما كذلك، وهذه هي الثمرة الطبيعية للزواج بين أبناء الأعمام...

(صمت استنكاري)

الأب : إنني مغتاظ منه بسبب الآلام التي لاقتها أمه بسببه.

العـم : يجب ان نكون منطقيين، فهي ليست غلطة الصغير المسكين، هل هو بمفرده في الغرفة؟.

الأب : نعم، فالطبيب لا يريده أن يبقى في غرفة أمه بعد الآن.

العم : ولكن أليست معه الممرضة؟

الأب : لا فقد ذهبت لترتاح قليلا، انها تستحق ذلك في الأيام القليلة الماضيه، أذهبي أورسولا وانظري ما اذا كان ينام بهدوء.

البنت الكبرى : سأذهب يا أبي

(تنهض البنات الثلاث ويدخلن الغرفة التي في جهة اليمين متشابكات الأيدي)

الأب : متى ستأتي أختنا؟

العـم : أظن انها ستصل في حوالي التاسعة.

الأب : لقد تجاوزت التاسعة، أتمنى أن تصل هذا المساء، فزوجتي متلهفة لرؤيتها.

العـم : انها واثقة بأنها ستأتي، فهذه أول مرة تزور فيها المكان، أليس كذلك؟

الأب : انها لم تقم بزيارة هذا البيت مطلقا.

العم : سوف يكون من الصعب عليها مغادرة ديرها.

الأب : وهل سيكون بمفردها؟

العم : أظن بأن احدى الراهبات ستقوم بمرافقتها، لأنها لا تستطيع مغادرة الدير

بمفردها.

الأب : ولكنها رئيسة الدير.

العم : ولكن القانون يسري على الجميع.

الجد : هل انزاح القلق عنكما؟

العم : ولماذا تريدنا أن نقلق؟ ما فائدة العزف على هذا الوتر دائما؟ ليس هنالك شيء نخافه.

الجد : أليست أختك أكبر سنا منك؟

العم : انها أكبرنا جميعا.

الجد : لست أدري ما الذي قد أصابني، انني أشعر بشيءمن الخوف، كم أتمنى لو كانت أختك هنا.

العم : سوف تأتي، لقد وعدتني بذلك.

الجد : أتمنى لو أن هذا المساء قد ولى !.

(تدخل الأخوات الثلاث ثانية)

الأب : هل هو نائم؟

البنت الكبرى : نعم يا أبي، انه نائم ملء جفنيه.

العم : ماذا سنفعل ونحن ننتظر؟

الجد : ننتظر ماذا؟.

العم : ننتظر أختنا.

الأب : ألا ترين أحدا قادما يا أورسولا؟.

البنت الكبرى : (على النافذة) : لا يا أبي.

الأب: ألا يوجد أحد في الشارع؟ هل تستطيعين رؤية الشارع؟

البنت : نعم يا أبي، فالقمر مضيء وأستطيع ان أرى الشارع وحتى أشجار السرو.

الجد : ولا ترين أحدا؟

البنت : لا أحد يا جدي.

العم : كيف الجو في الخارج؟

البنت : بديع، ألا يمكنك سماع العنادل؟

العم : بلى، بلى.

البنت : ريح خفيفة تهب في الشارع.

الجد : ريح خفيفة في الشارع؟

البنت : نعم، والأشجار تهتز قليلا.

العم : إنّني مندهش لأن أختي لم تصل حتى الآن.

الجد : لم أعد أسمع أصوات العنادل.

البنت : يبدو أن شخصا ما قد دخل الى الحديقة يا جدي.

الجد : من هو؟

البنت : لست أدري، لا أستطيع رؤية أحد.

العم : لأنه لا أحد هنالك.

البنت : من المؤكد أن أحدا ما في الحديقة، فلقد توقف غناء العنادل فجأة.

الجد : ولكني لا استطيع سماع أي أحد يمشي.

البنت : لا بد أن هناك شخصا ما يمر بجنب البركة لأن طيور الأوز جافلة.

بنت أخرى : وغاصت كل أسماك البركة فجأة.

الأب : ألا يمكنك رؤية أحد؟

البنت : لا أحد يا أبي.

الأب : ولكن لأن البركة تحت ضوء القمر...

البنت : أجل فبإمكاني رؤية طيور الأوز خائفة.

العم : أنا متأكد ان اختى هي التي أفزعت طيور الأوز، لا بد انها قد دخلت من البوابة الصغيرة.

الأب : لا أدرى لماذا لا تنبح الكلاب.

البنت : أستطيع رؤية كلب الحراسه في مؤخرة «وجاره»، أما الأوز فانها تعبر نحو الضفة الثانية !...

العم : انها خائفة من أختي، سوف أذهب وأرى (ينادي) أختي، أختي، هل هذه أنت؟... لا أحد هناك.

البنت : أنا متأكدة بأن أحدا ما قد دخل الحديقة، وسوف ترون.

العم : ولكنها كانت سترد عليّ لو كانت أختي !

الجد : هل بدأت العنادل تغني مرة ثانية يا أورسولا؟

البنت : لا أستطيع سماع حتى عندليب واحد في كل الأنحاء.

الجد : ومع ذلك فليس هناك أي حركة.

الأب : انه سكون الموت.

الجد : لا بد أن شخصا غريبا هو قد أخافها، فما كانت لتصمت لو كان الشخص من داخل البيت.

العم : هل ستتحدثون الآن عن العنادل؟

الجد : هل كل النوافذ مفتوحة يا أورسولا؟

البنت : الباب الزجاجي هو المفتوح يا جدي.

الجد : أشعر أن البرد يزحف لداخل الغرفة.

البنت : هناك ريح خفيفة في الحديقة، وأوراق الورد تتساقط يا جدي.

الأب : فلتغلقي الباب اذن فالوقت متأخر.

البنت : سأفعل يا أبي ـ لا أستطيع إغلاق الباب.

البنتان الأخريان : لا نستطيع إغلاقه.

الجد : لماذا، ما الذي حدث للباب يا أطفالي؟

العم : لا داعي لأن ترفع صوتك هكذا، سأذهب وأساعدهن.

البنت الكبرى : لا نستطيع اغلاقه كاملاً.

العم : الرطوبة هي السبب، هيا ندفعه جميعا، لا بد ان هناك شيئا ما يمنعه من الانغلاق.

الأب : سيصلحه النجار غدا؟

الجد : وهل سيأتي النجار غدا؟

البنت : نعم يا جدي، سيأتي ليجري بعض الاصلاحات في القبو.

الجد : سيسبب ازعاجا في البيت !

البنت : سأخبره بأن ينجز عمله بهدوء.

(فجأة، يسمع صوت منجل يشحذ في الخارج)

الجد : (مرتعدا) : آه !

العم : ما هذا؟

البنت : لا أدري بالضبط، اعتقد أنه البستاني، لا أستطيع رؤيته تماما فهو في الظلمة.

الأب : انه البستاني في طريقه ليجز الحشائش.

العم : يجزها في الليل؟

الأب : أو ليس غدا الأحد؟ بلى ـــ لقد لاحظت ان الحشائش طويلة جدا حول المنزل.

الجد : يبدو لي ان منجله يصدر صوتا عاليا...

البنت : انه يجز حول المنزل.

الجد : هل تستطيعين رؤيته يا أورسولا؟

البنت : لا يا جدي فهو في الظلمة.

الجد : أخشى أن يوقظ ابنتي.

العم : ليس في الامكان سماع صوته.

الجد : يخيل اليّ انه يجز داخل المنزل.

العم : لا يمكن ان يسمعه انسان مريض، ولهذا فليس هناك خطورة.

الأب : يبدو لي ان المصباح لا يضيء جيدا هذا الليلة.

العم : ينقصه الزيت.

الأب : لقد رأيته مملوءا بالزيت صباح اليوم، بدأت اضاءته تخفت حينما أغلقت النافذة.

العم : أظن أن زجاجته متسخة.

الأب : سيضيء بصورة أفضل بعد قليل.

البنت : لقد نام جدي، انه لم ينم طيلة ثلاث ليال.

الأب : انه قلق جداً.

العم : ما أكثر ما يشعر بالقلق الشديد، انه لا ينصت لصوت العقل في بعض الأحيان.

الأب : هذا شيء عادي لمن هو في مثل عمره.

العم : الله وحده يعلم كيف سيكون حالنا حينما نكون في مثل عمره.

الأب : انه في الثمانين تقريبا.

العم : فهو معذور اذن على تخريفه.
الأب : انه كسائر فاقدي البصر.
العـم : انهم يستغرقـون في التفكير العميق بعض الشيء.
الأب : لديهم وقت فراغ كبير.
العم : لأنهم لا يقومون بأي شيء آخر.
الأب : وأيضاً فليس لـديهم أي شيء يسلّون به أنفسهم.
العم : لا بد ان حالتهم فظيعة.
الأب : من الواضح انهم يتعوّدون على ذلك.
العم : لا أستطيع أن أتخيّل ذلك.
الأب : انهم بكل تأكيد يستحقـون الشفقة.
العم : لا تعرف أين أنت، ولا تعرف من أين أتيت، ولا تعـرف الى أيـن ذاهب، ولا تستطيع ان تميـز الظهيرة مـن منتصف الليل، أو الصيف من الشتاء ـ ظلمة دائمة، دائمة، إنني أفضل أن أمـوت على حال كهذا، الا يمكن الشفاء منه على الإطلاق؟
الأب : هذا واضح كل الوضوح.
العم : لكنه ليس مصابا بعمى تام؟
الأب : انـه يستطيع تمييز الإضـاءة القوية.
العـم : علينا أن نهتم بعيـوننا المسكينة وأن نرعاها.
الأب : تراوده عادة أفكار غريبة.
العـم : ولكنـه يكون جـادا في بعض الأوقات.
الأب : انه يقول مـا يجول في خاطره تماما.
العـم : ولكنه لم يكـن على هذه الحال دائما؟
الأب : لا بكل تأكيد، كان في وقت مـا عـاديا مثلـا، لم يتفوه بأي شيء يحيـد عن الصواب، صحيحاً ان أورسـولا تشجعه أكثر مـن الـــلازم، فهي تجيب على كـل استفساراته...
العـم : من الأفضل ان لا تجيب عليهـا، هذا معروف لا يساعده
(تدق الساعة العاشرة)
الجد : (مستيقظا) : هل أنام أمام الباب الزجاجي؟
البنت : لقد استغرقت في نومة عميقة' أليس كذلك يا جدي؟
الجد : هل أنام أمام الباب الزجاجي؟
البنت : نعم يا جدي.
الجد : أليس هناك أي شخص على الباب الزجاجي؟
البنـت : لا أحـد يا جـدي، لا أرى أي انسان.
الجد : ظننت بأن هناك أحدا ينتظر على الباب، ألم يأت أحد؟
البنت : لا أحد يا جدّي.
الجد : (مخاطبا العم والأب) : وأختكما ألم تأت؟
العم : الوقت متأخر جدا ولن تأتي بعد الآن، إنه ليس أمرا طيبا منها ألا تأتي.
الأب : بدأت أشعر بالقلق بشأنها
(صوت، وكأن أحدا ما يدخل المنزل)
العم : لقد أتت ! ألم تسمع الصوت؟
الأب : بلى، لقد دخل شخـص ما عبر القبو.
العـم : لا بد انها أختنـا، لقد عـرفت خطوتها.
الجد : انني سمعت خطوات بطيئة.
الأب : لقد دخلت بهدوء شديد.
العم : انها تعلم بوجود شخص مريض هنا.
الجد : انني لا أسمع الآن أي شيء.
العـــم : ستصعـد الى هنـــا في الحال، سيخبروها بأننا هنا.
الأب : انني سعيد لمجيئها.
العم : كنت متأكداً انها ستأتي الليلة.
الجد : كما هي بطيئة في صعودها !
العـــم : لا بـد أن تكـون هي رغم بطء مشيتها.
الأب : اننـا لا ننتظر قـدوم أي زوار آخرين.
الجد : لا أسمع أي صوت في القبو.
الأب : سأنادي على الخادمة، وسنرى ما الذي يجري هنا
(يسحب حبل الجرس)
الجد : انني أسمع صوتا ما على السلم.
الأب : انها الخادمة صاعدة الى هنا.
الجد : يخيل اليّ انها ليست بمفردها.
الأب : انها تصعد ببطء...
الجد : أسمع وقع أقدام أختك !
الأب : انني أسمع الخادمة فقط.
الجد : انها اختك ! انها اختك !
(طرقة على الباب الصغير)
العم : انها تطرق باب السلالم الخلفية.
الأب : سأذهب وأفتح البـاب بنفسي، فهذا البـاب الصغير يصدر صريرا مـزعجا، اننا لا نستخـدمه الا حينما نـريد الصعـود خفية دون أن يـرانا أحـد **(ينفتح البـاب قليـلا، تظل الخادمـة في فتحـة البـاب بالخارج)** أين أنت؟
الخادمة : هنا يا سيدي.
الجد : هل أختك على الباب؟
العم : لا أرى إلا الخادمة.
الأب : الخادمة فقط (للخادمة) من الذي دخل البيت؟
الخادمة : دخل البيت؟
الأب : نعم، ألم يـدخل أي أحد منـذ لحظات؟
الخادمة : لم يدخل أحد يا سيدي.
الجد : من الذي يتنهد هكذا؟
العم : انها الخادمة، لقد انقطع نفسها.
الجد : هي تبكي؟
العم : لا، لماذا تبكي؟
الأب : ألم يدخل أحد منذ لحظات؟
الخادمة : لا يا سيدي.
الأب : ولكننا سمعنا انفتاح الباب.
الخادمة : كنت أنا، أغلق الباب.
الأب : وهل كان الباب مفتوحاً؟
الخادمة : نعم يا سيدي.
الأب : ولماذا كان مفتوحا في هذا الوقت المتأخر من الليل؟
الخادمـة : لا أدري يا سيـدي، كنت قد أغلقته.
الأب : من الذي فتحه إذن؟
الخادمة : لا أدري، لا بد أن أحداً خرج بعد أن أغلقته يا سيدي...
الأب : عليك أن تنتبهي، ولكن لا تدفعي الباب، أنت تعلمين ما يسببه من ازعاج !
الخادمــة : ولكنني لم ألمس البـاب يـا سيدي.
الأب : أنت أيضا ! انك تـدفعينه وكأنك تحاولين الدخول للغرفة !
الخادمة : ولكني على بعد ثلاث خطوات من الباب يا سيدي.
الأب : لا تتحدثي بصوت عال.
الجد : هل اطفأوا المصباح.
البنت الكبرى : لا يا جدي.
الجد : يبدو لي وكأن الظلمـة قد حلت فجأة.
الأب (للخادمـة) : تستطيعين النـزول الآن، ولكن لا تصـدري أي صوت آخـر على السلم.
الخادمة : ولكني لم أصدر أي صوت !
الأب : أقول انك أصدرت صوتا، انزلي بهدوء فقـد توقظين سيـدتك، وإذا جـاء أي انسان أخبريه بأننا لسنا هنا.
العم : نعم اخبريه بأننا لسنا هنا.
الجد (مـرتجفا) : مـا كـان يجب أن تقولوا ذلك !
الأب :... ما عدا لأختي وللطبيب.
العم : متى سيأتي الطبيب؟
الأب : لا يستطيع ان يأتي قبل منتصف الليل
(يغلق البـاب : السـاعـة تدق معلنـة الحادية عشرة).
الجد : هل دخلت؟
الأب : من؟
الجد : الخادمة.

الأب : لا، فلقد نزلت الى الطابق السفلي.
الجد : ظننت بأنها جالسة على الطاولة.
العم : الخادمة؟
الجد : نعم.
العم : هذا هو كل ما ينقصنا!
الجد : ألم يدخل أحد الغرفة؟
الأب : كلا، لم يدخل أي مخلوق.
الجد : وأختكم، أليست هنا؟
العم : أختنا لم تأت.
الجد : إنكم تحاولون ان تخدعوني!
العم : نخدعك؟
الجد : اخبريني يا أورسولا بالحقيقة، من أجل الله!
البنت الكبرى : جدي! ما الذي جرى لك؟
الجد : شيء ما قد حدث! انني على يقين بأن المرض قد اشتد بابنتي!...
العم : هل أنت تحلم؟
الجد : لا تريدون اخباري!... أستطيع التيقن بأن هناك شيئا ما...
العم : في هذه الحالة بإمكانك ان ترى أفضل منا.
الجد : اخبريني الحقيقة يا أورسولا!
البنت : ولكنا قد أخبرناك الحقيقة يا جدي!
الجد : إنك لا تتحدثين بصوتك المألوف.
الأب : لأنك تخيفها.
الجد : وصوتك أنت مختلف أيضاً.
الأب : إنك في الطريق الى الجنون!
(يتبادل هو والعم اشارات تدل على فقدان الجد عقله)
الجد : بإمكاني ان أسمع بوضوح انكما خائفان.
الأب : ولكن مم يجب علينا ان نخاف؟
الجد : لماذا تريدون خداعي؟
العم : من الذي يفكر في خداعك؟
الجد : لماذا أطفأتم النور؟
العم : لم يطفىء أحد النور، انه مضاء كما كان قبلا.
الجد : يبدو لي وكأن المصباح قد خفت.
الأب : انني أرى بوضوح كما كنت.
الجد : عيناي مثقلتان بالأعياء! اخبرني ايتها البنات عما يحدث هنا، اخبروني لأجل الله أيها المبصرون، انني هنا وحدي في ظلمة أبدية! لا أدري من الجالس بجانبي! لا أدري ما الذي يحدث على بعد خطوتين مني!... لماذا كنت تتهامسون تواً؟
الأب : لم يتهامس أحد.
الجد : كنتم تتحدثون بصوت منخفض على الباب.
الأب : لقد سمعت كل ما قلته.
الجد : ألم تحضروا شخصا ما الى الغرفة؟
الأب : لقد أخبرتك بأنه لم يدخل أحد!
الجد : أهي أختك أم القس؟ لا تحاولوا خداعي - أورسولا، من الذي دخل؟
البنت : لا أحد يا جدي.
الجد : لا تحاولوا خداعي، دعوني أعرف ما أعرف! كم عددنا هنا؟
البنت : ستة منا هنا حول الطاولة يا جدي.
الجد : وهل أنتم جميعا حول الطاولة؟
البنت : نعم يا جدي.
الجد : هل أنت هنا يا بول؟
الأب : نعم.
الجد : وهل أنت هنا يا أولفر؟
العم : بالطبع، بالطبع أنا هنا في مكاني المعتاد، هذا ليس إنذاراً أليس كذلك؟
الجد : وهل أنت هنا يا جنيفيف؟
احدى البنات : نعم يا جدي.
الجد : وأنت يا جيرترود، هل أنت هنا؟
بنت أخرى : نعم يا جدي.
الجد : وهل أنت هنا يا أورسولا؟
البنت الكبرى : نعم يا جدي، بجنبك.
الجد : ومن الجالس هناك؟
البنت : أين تقصد يا جدي؟ لا يوجد أي شخص آخر.
الجد : هناك، هناك - في وسطنا!
البنت : ولكن لا يوجد أحد يا جدي!
الجد : ولكنكم لا ترون - كلكم؟
العم : ماذا، هل أنت تمزح؟
الجد : أؤكد لكم انني لا اريد أن أمزح.
العم : فلتثق اذن في كلّ البصرين.
الجد (مترددا) : اعتقدت بوجود شخص آخر... عليّ الا أعيش لفترة أطول...
العم : لماذا نخدعك؟ ما الفائدة من ذلك؟
الأب : يجب علينا بكل تأكيد أن نخبرك بالحقيقة.
العم : ما الفائدة في أن يخدع كل منا الآخر؟
الأب : انت تعلم هذا بنفسك.
الجد (محاولا النهوض) : أود اختراق هذه الظلمة!...
الأب : الى أين تريد أن تذهب؟
الجد : الى هناك...
الأب : لا تكثر من قلقك...
العم : كم أنت غريب هذه الليلة.
الجد : بل انتم كلكم، الذين تبدون غريبين بالنسبة لي.
الأب : عم تبحث؟...
الجد : لست أدري ما الأمر!
البنت الكبرى : جدي، جدي، ماذا تريد يا جدي!
الجد : ناولنني أيديكن الصغيرة يا بناتي
البنات الثلاث : نعم يا جدنا.
الجد : لماذا ترتجفن ثلاثتكن يا بناتي؟
البنت الكبرى : الوقت متأخر يا جدي، ونحن متعبات.
الأب : عليكن بالذهاب للنوم، وسينام جدكن أيضا ليرتاح قليلا.
الجد : لا أستطيع النوم هذه الليلة!
العم : سننتظر الطبيب.
الجد : انكم تهيئونني لسماع الحقيقة.
العم : ولكن لا توجد أي حقيقة!.
الجد : لا أدري اذن ماذا هناك!
العم : انني أخبرك بأنه لا يوجد شيء بالمرة!
الجد : كم أود رؤية ابنتي المسكينة!
الأب : ولكنك تعلم أن هذا غير ممكن، لا يجب أن نوقظها بدون سبب.
العم : ستراها غداً.
الجد : لا يمكن سماع أي صوت في غرفتها.
العم : سيساورني القلق لو كنت قد سمعت أي صوت هناك.
الجد : لقد مر زمن طويل منذ ان رأيت ابنتي!... مسكت يديها مساء أمس ولكنني لم أرها!... لا أدري ما الذي قد تبقّى منها... لا أدري كيف هي الآن... لم أعد أعرف كيف يبدو جهها... لا بد أنها قد تغيرت في الأسابيع الماضية!... شعرت بعظام خدها الصغير في يدي... لا شيء غير الظلمة بيني وبينها وبينكم!... لا أستطيع الاستمرار في هذا العيش... فهذه ليست بحياة!... تجلسون هناك كلكم تنظرون بعيون مفتوحة وليس في قلب أي واحد منكم مثقال ذرة من الشفقة!... لست أدري ما الذي جرى لكم... لا أحد يقول الكلام الذي يجب أن يقال... وكل شيء فظيع حينما تتخيلونه... ولكن لماذا لا تتحدثون؟
العم : ماذا نقول اذا كنت لن تصدقنا؟
الجد : أنتم خائفون من خداع انفسكم!
الأب : لتكن عاقلا، هيا.
الجد : إنكم تخفون عني شيئاً لفترة طويلة!... لقد حدث شيء ما في البيت، ولكني بدأت الآن ادرك ما حدث... لقد انخدعت لفترة طويلة! هل تعتقدون بأني لن أعرف شيئا للأبد؟ هناك لحظات أكون فيها أقل عمى منكم، هل تفهمون؟... ألم أسمعكم تتهامسون - لأيام وأيام - وكأنكم في بيت شخص مصلوب؟ لا أجرؤ على التفوه بما علمته هذه الليلة... ولكني سأعلم الحقيقة!... سأنتظركم كي تخبروني الحقيقة، ولكني قد عرفتها منذ زمن طويل رغم انفكم! والآن فإني أعلم أنكم جميعا أكثر شحوبا

من الأموات !.

البنات الثلاث : جدنا، يا جدنا، ما الذي أصابك يا جدنا؟

الجد : أنا لا أتحدث عنكن يا بناتي، أنا لا اتحدث عنكن... أنـــا متأكــد بـأنكن ستخبرنني بالحقيقة - إذا لم يكونا حولكن !... وأيضاً فاني على يقين بأنهما يخدعانكن مثلي... سترين يا بنـاتي - سترين !... ألست أسمع صوت انتحابكن؟.

الأب : هل زوجتي في حـالة خطـرة حقيقة؟

الجد : لم يعد من الخير أن تخدعوني، لا فـائدة من ذلك الآن فأنـا أعرف الحقيقـة أفضل منكم !...

العم : ولكنا حقيقة لسنا بصدد العمى الآن !

الأب : أتوّد الـذهاب الى غـرفة ابنتك؟ هنـالك سوء فهـم هنا ولا يجب أن يطـول، فهل تودّ الذهاب؟

الجد (مترددا فجـأة) : لا، لا، ليـس الآن... لم يحن الوقت...

العم : أرأيت، إنك قد فقدت عقلك !

الجد : لا يستطيع الانسـان ان يعرف كل ما لم يستطع أحد قولـه طوال حياته !... من الذي أصدر هذا الصوت؟.

البنت الكبرى : انه المصباح يتذبذب في الاضاءة يا جدي.

الجد : انه يبدو مضطربا جدا... شديد الاضطراب...

البنـت : الـريح البـاردة هي التي تأرجحه...

العم : لا توجد أي ريح باردة فالنوافذ مغلقة.

البنت : أظن أنه ينطفيء.

الأب : لقد انتهى الزيت.

البنت : لقد انطفأ تماما.

الأب : لا يمكننا البقاء في الظلام هكذا.

العـم : ولم لا؟ فقـد تعودتم على هـذا الوضع من قبل.

الأب : هنالك ضوء في غرفة زوجتي.

العم : سنذهب إلى هنالك لاحقا بعد أن يصل الطبيب.

الأب : الحقيقة اننا نستطيع أن نرى بما فيه الكفاية هنا، فهناك ضوء في الخارج.

الجد : أهناك ضوء في الخارج؟

الأب : أكثر إضاءة من هنا.

العـم : بالنسبـة لي فإني سأتحدث في الظلام.

الأب : وكذلك أنا

(صمت).

الجد : يخل اليَّ ان الساعة تصدر صوتا عاليا !...

البنـت الكبرى : ذلك بأننـا لم نعـد نتحدث يا جدي.

الجد : ولكن لم انتم صامتون؟

العـم : عمّ تـريدوننـا ان نتحدث؟ إنّ تصرفاتكم غير منطقية هذه الليلة.

الجد : هل الظلام كثيف في هذه الغرفة؟

العم : انها ليست مضيئة جداً

(صمت).

الجد : إنني لا أشعـر بصحة طيبـة، افتحي النافذة قليلا يا أورسولا.

الأب : اجل يـا ابنتي، افتحي النافـذة قليلا، انني بنفسي بحاجة إلى قدر من الهواء

(تفتح البنت النافذة)

العـم : أعتقد، حقيقـة أننا مكثنـا في الغرفة لفترة طويلة.

الجد : هل النافذة مفتوحة؟

البنت : نعم يا جدي انها مفتوحة على عرضها.

الجد : أمر لا يمكن تخيله، فلا يوجد في الخارج أي صوت.

البنت : لا يا جـدي، فلا يمكن سماع حتى أخفت الأصوات.

الأب : هذا الصمت غير عادي.

البنت : بامكانك سماع ملاك يتجوّل.

العم : لهذا السبب أنا لا أحبّ الريف.

الجد : اتمنى سماع صـوت مـا، كم الساعة يا أورسولا؟

البنت : منتصف الليل تقريباً يا جدي

(يبدأ العم في ذرع الغرفة جيئة وذهابا)

الجد : من الذي يمشي حولنا هكذا؟

العم : انه أنا ! انه أنا ! لا تخف، فيجب أن أمشي قليـلا (صمت) — ولكني سأجلس ثانية، لاأادري الى أين أمضي

(صمت).

الجد : كم اتمنى لو كنت في مكـان آخر غير هذا !

البنت : الى أين تود الذهاب يا جدي؟

الجد : لست أدري - الى غـرفة أخرى، ولا يهم أين ! لا يهم أين.

الأب : إلى أين يمكننا أن نمضي؟

العـم : الوقـت متأخر للـذهاب الى اي مكان آخر

(صمت، يجلسون جامدين حول الطاولة)

الجد : ما الذي أسمعه يا أورسولا؟

البنـت : لا شيء يـا جـدي، الأوراق تتسـاقط، نعم أنها الأوراق تتسـاقط على الشرفة.

الجد : اذهبي واغلقي النـافـذة يـا اورسولا.

البنت : سأذهب يا جدي

(تغلق النافذة، تعود وتجلس)

الجد : اشعـر بالبرد (صمت، البنـات الثـلاث يقبلن بعضهن بعضـا) مـا الـذي أسمعه الآن؟

الأب : انهن الأخـوات يقبلن بعضهن بعضا.

العم : يبدو لي أنهن شاحبات الوجه جدا هذه الليلة

(صمت)

الجد : وما الذي أسمعه الآن؟

البنـت : لا شيء يا جـدي، إنه صـوت التقاء يديّ ببعضهما (صمت)

الجد : وذلك؟...

البنـت : لا أدري يا جدي... قـد تكون أختاي ترتجفان قليلاً؟...

الجد : وأنا خائف كذلك يا بناتي

(حزمـة من أشعة القمر تدخل الغـرفة من خـلال زاويـة الـزجـاج المبقع، وتنشر ومضات غـريبة هنـا وهناك داخل الغـرفة، السـاعـة تعلن الثـانيـة عشرة، وفي الـدقـة الأخيرة يسمع صوت غريـب وكأنه صوت من ينهض على عجلة من أمره)

الجد (مرتجفا بخوف غير طبيعي) : من الذي قام؟

العم : لم يقم أحد !

الأب : لم أقم !

البنات الثلاث : ولا أنا ! ولا أنا ! ولا أنا!

الجد : لقد قام أحد من الطاولة ! أشعل المصباح !...

(فجأة تسمع صرخـة خوف من غـرفة الطفل في الجانـب الأيمن، تستمـر هــذه الصرخة وبرعب متزايد حتى نهاية المشهد).

الأب : اسمع ! الوليد!

العم : انه لم يصرخ من قبل !

الأب : لنذهب ونرى !

العم : النور ! النور !

(وفي هذه اللحظة تسمع خطوات سريعة وثقيلة في الجانب الأيسر، بعدها، صمت دال على الموت، ينصتـون في رعب أخـرس حتى ينفتح باب الغرفة ببطء، ضوؤها يتدفق إلى داخل الغرفـة التي يجلسون فيهـا، وتظهر المرضة ذات الرداء الأسود على عتبة الباب وتنحني راسمـة رمز الصليب معلنـة وفاة الزوجـة، يستوعبون ذلك، وبعـد لحظة من الحيرة والخوف يدخلون بصمـت الى غرفة الميتة، على العتبـة يبتعد العم قليـلا على نحو مهذب ليـدع البنات الثـلاث يمررن، الأعمى متروك وحـده، يقوم ويتحسـس طريقـه في حالة هياج حول الطاولة في الظلمة)

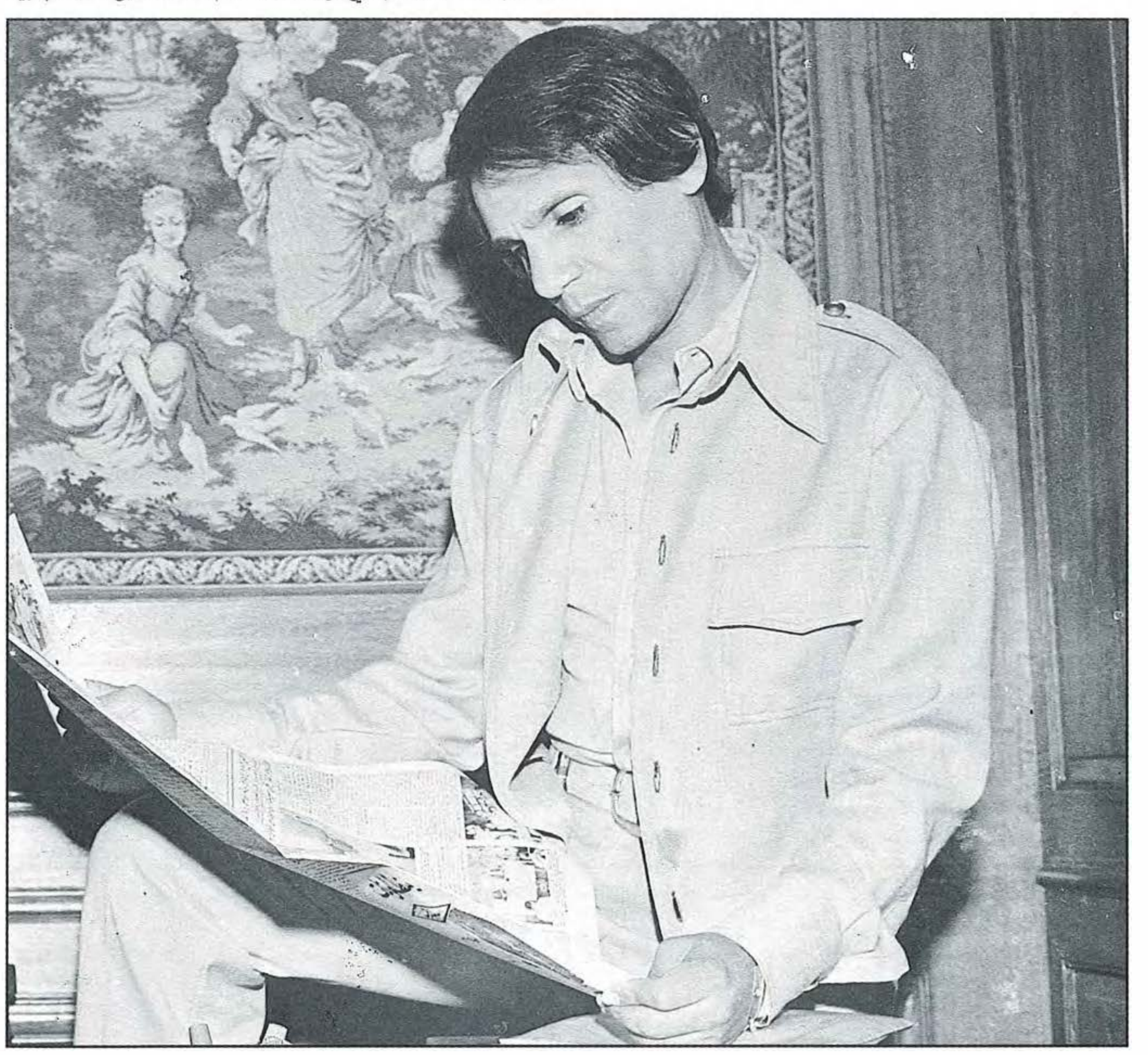
الجد : إلى أين تذهبون ! الى اين تذهبون لقد خلّفوني وحيدا !

(ستار)

حسين كمال

حسن حداد

عبدالحليم حافظ بطل فيلم «أبي فوق الشجرة» أهم أعمال حسين كمال التجارية



ومصطلح الفن الكبير

" لقد وضعت اسمي على باب سينما شبرا بدلا من أن أضعه على باب نادي السينما "

عجيب ما نراه في السينما المصرية.. وعلى مستوى الاخراج بالتحديد.

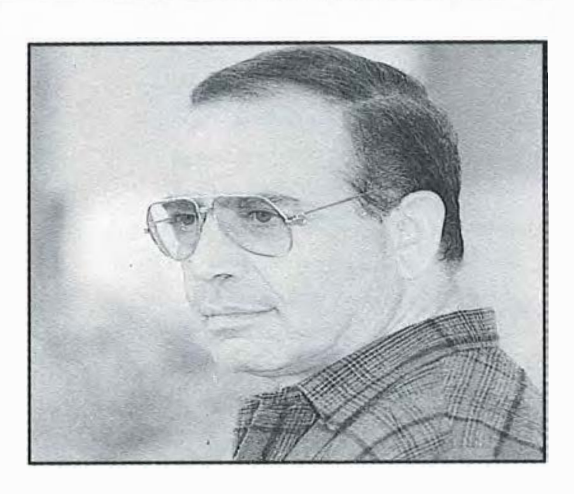
فالملاحظ أن الكثير من المخرجين المصريين، يعيشون حالة غير طبيعية من عدم الاستقرار في مستواهم الفني. فمرة يفاجئنا أحد المخرجين بفيلم جديد وجيد، ثم نراه في فيلمه الآخر يقدم فيلماً رديئاً، ولا يرتقي حتى الى مستواه السابق من الجودة والتجديد.. وهكذا. وهذا يدل على غياب رؤية فنيه وفكرية لهذا المخرج، واعتماده على مهارته الحرفية وعلى السيناريو المكتوب، بالاضافة الى عناصر أخرى كالممثل والمصور.

ولكننا هنا أمام حالة خاصة جداً، تتمثل في المخرج «حسين كمال»، الذي يعد من أهم مخرجي السينما التقليدية التجارية المصرية. ومما لا شك فيه ان «حسين كمال» مخرج مبدع موهبة فنية كبيرة، خسرته السينما المصرية الجادة بعد أن أهداها فيلمه (البوسطجي)، والذي قد نعده من أهم عشرة أفلام قدمتها السينما المصرية على مدى تاريخها كله.

إن «حسين كمال» في أفلامه الثلاثة الأولى (المستحيل، البوسطجي، شيء من الخوف) قدم سينما جديدة، أثارت اهتمام النقاد، وبشرت بظهور مخرج كبير يقدم سينما هادفه، ذات تقنيه عالية. الا ان توقعات النقاد خابت بعد ان حصلت انتكاسة كبيرة لهذا المخرج، بعد إخراجه فيلم (أبي فوق الشجرة). حيث اختار السير في تيار السينما التجارية، وآثر أن يكون مخرج شباك.. على حساب فنه وموهبته. وقدم أفلاماً كثيرة، لاتمت إلى



▲ مشهد من فيلم «آه يا بلد»



◄ حسين كمال

أسلوبه السينمائي المتميز الذي بدأ به حياته الفنيه.

قال حسين كمال ذات مرة : (هناك سؤال مهم.. هل تريد عمل أفلام مسفة من أجل المكسب، أم تريد رسالة ثقافيه من خلال الفيلم، انه لا يمكن الجمع بين الثقافة والهلس) «١»، ولكن حسين كمال تراجع عن فكرته هذه ليتشبث بالنقيض.. أي سينما الهلس — على حد تعبيره — وهي السينما التي تضع شباك التذاكر كمقياس للنجاح.

وهذه المقدمة.. ربما تكون قاسية، ولكنها الحقيقة. لذلك سيكون من الأفضل ان نتتبع مسيرة حسين كمال السينمائية، لنكون صادقين في رأينا هذا، والذي بني على مشاهدات ومتابعات لجميع أفلام هذا المخرج.

بدأت ميول «حسين كمال» (١٩٣٠) الفنية منذ الصغر ـ كما يقول ـ بعد أن تعود أن يذهب إلى دار السينما مع العائلة. وكان إحساسه بالخوف والرهبة والانبهار من هذا العالم الغريب، قد أثر في شخصيته. وعند بلوغه مرحلة المراهقة وجه اهتمامه نحو السينما والموسيقى : وقد حاول بعد تخرجه من المدرسة دراسة السينما.. الا ان والده أجبره على دراسة التجارة، رغم مقاومته في الدفاع عن ميوله الفنية، وبعد حصوله على دبلوم التجارة المتوسطة من مدرسة الغرير، سافر الى باريس لتحقيق حلمه القديم، والتحق بالمعهد العالي للسينما (الاديك)، لدراسة الاخراج، حيث تخرج منه عام ١٩٥٤. وعند عودته إلى مصر يقول : فوجئت بأن مجتمع السينما في مصر كان مغلقاً على مجموعة بعينها من المخرجين والمساعدين (...) وكانت فترة عصيبة شعرت خلالها بإحباط ويأس لا مثيل لهما(!!). واكتفى خلال هذه الفترة بتصميم ملابس وديكورات فندق النيل هلتون. حتى جاء افتتاح التلفزيون (١٩٦٠) ليقدم حسين كمال أوراقه ويجتاز امتحان القبول بتفوق. وقد قبل أيضاً لكونه دارساً للسينما ويجيد خمس لغات. حيث ارسل لبعثه تدريبية الى «ايطاليا»، اكتسب خلالها الاحساس بطبيعة العمل التلفزيوني. وعند عودته ثانية عمل مخرجاً للبرامج منها (مجلة الشباب + مشاكل وآراء). بعد ذلك أخرج عدة تمثيليات تلفزيونية منها (الحظ ورايا ورايا) و (البديله) و (لمن تحيا) و (رنين) التي فازت بالجائزة الأولى في مسابقة داخلية بالتلفزيون عام (١٩٦٣). ثم (كلنا اخوة) و (الفخ) وغيرها. وأهم أعماله التلفزيونية فيلم (المنعطف) عن قصة لنجيب محفوظ، وقد فاز بالجائزة الأولى للدراما في مهرجان التلفزيون عام (١٩٦٤). حيث لفت الفيلم أنظار النقاد والمهتمين بامكانيات حسين كمال كمخرج سينمائي. في الوقت نفسه الذي اخذت مؤسسة السينما، دورها في مجال الانتاج السينمائي، وفتحت الطريق أمام المخرجين الشباب، حيث كانت فرصة حسين كمال باخراج أول افاله (المستحيل) من خلال القطاع العام.

يقول حسين كمال : (مهما كان نجاحي في هذا الفيلم باقياً.. ويشاد به الى وقتنا هذا.. فاني لن أنسى أستاذي الكبير «صلاح ابوسيف» الذي أعطاني فرصة عمري، لأقدم هذا العمل.. الذي جاء بكل المقاييس منعطفاً جديداً نحو السينما كفن قبل ان تكون تجاره!!.

لقد قدم حسين كمال في (المستحيل ـ ١٩٦٥) قصة «مصطفى محمود» مشكلة اجتماعية نفسية بأسلوب فني جيد وجديد على السينما المصرية آنذاك. حيث لجأ فيه الى تطبيق خبراته الفنية التي اكتسبها من دراسته وعمله في التلفزيون. وقدم فيلماً بطله هو التصوير السينمائي، حيث اهتم بالناحية التشكيلية فيه من تقسيم الكادر وتوزيع الظل والضوء في المشهد، وكان مدير التصوير الكبير «عبدالعزيز فهمي» هو من ساهم بشكل رئيسي في تجسيد ما أراده حسين كمال.

إن بطل المستحيل (كمال الشناوي) يعاني من سأم في حياته التي رسمها له والده. سأم من كل شيء.. من بيته الذي تخيم عليه الكآبة والحزن.. من زوجته (كريمه مختار) وعقليتها التي وإن كانت حريصة على راحة زوجها الا انها تنتسب الى عقلية المرأة العربية التقليدية المتخلفة. انه يعيش في رتابة الواقع المحيط به، ويحاول الخروج منه بأية وسيلة. يتصل بعلاقة بزوجة جاره (ناديه لطفي) التي أخذت مكان أختها بزواجها هذا، الذي كان خارجاً عن ارادتها، وتعيش ايضاً في حالة نفسية عصبية، إنهما يلتقيان وكل منهما يعيش هذا السأم.. انها علاقة عاطفية غير طبيعية، فالمأساة التي يعيشانها هي التي جمعتهما، فكل منهما لم يختر حياته.. تلقاها جاهزة ولم يساهما في خلقها.. يحاولان أن يتغلبا على كل هذا إلا أنهما يصدمان بالمستحيل.. بالواقع المفروض على كل منهما.

ان حسين كمال كان مصراً على الدقة في التفاصيل، بمعنى أنه اهتم اهتماماً كبيراً بتفاصيل الشخصيات والاضاءة والديكور والاكسسوار. حيث قال إن هذا يمكنه من (التركيز على الاطار الذي توضع فيه الشخصية، على ان الشخصية ليست الا عنصراً من عناصر التعبير في الفيلم، ولا بد من وجود تكامل بين هذه العناصر جميعاً، وانا لا اهتم باللقطة فحسب بل بالكادر نفسه وليس اهتمامي من الناحية الجمالية كما يقول النقاد عني، فانا لست مخرج كادرات جمالية، وانما اهتمامي ينصب في الأساس على معطيات الكادر الدرامية. هذه العناصر جميعاً التي تدخل في بناء الكادر أو اللقطة، موظفة لتقول شيئاً محدداً !!).«١»

فنحن نلاحظ ان تفاصيل حجرة النوم الخاصة بالبطل وزوجته، من السرير ذي الأربعة عمران الى بقية الأثاث الغير منظم في تكوينه، تشعرك بمدى انهيار الحياة الزوجية التي يعيشها البطل. كذلك الاضاءة في الحجرة والتي تشعرك بالكآبة وعند فتح النافذة، يندفع ضوء ساطع وحاد يعطيك الاحساس بأنك في صيف مقبض وحار، مما يجسد الاحساس لدى الزوج بالضيق والرغبة في الهرب. ان جميع العناصر من ديكور واضاءة واكسسوار وزوايا التصوير، تساهم مجتمعة في تجسيد الاحساس بانهيار الحياة الزوجية بين البطل وزوجته.

أما حجرة نوم سيدة المجتمع المغامرة (سناء جميل) فيقول عنها حسين كمال : (كانت تشبه الغابة بقوانينها الخاصة، هناك ديكور فخم جداً، لكنه خاو خال من الانطلاق، فرغ كبير هي ضئيلة في داخله، وكانت حول السرير تماثيل زنجية، كل تمثال منها يمثل علاقة من علاقاتها، وهكذا يمكن ان ندرك بان علاقاتها هذه تتصف بالبدائية والهمجية، رغم إدعائها التحرر والانطلاق !!). «١»

ورغم تحمس حسين كمال لفيلمه (المستحيل) آنذاك.. الا أنه بعد أن انخرط في

الاتجاه التجاري، هاجم فيلمه هذا منكراً تلك المرحلة الجادة من مسيرته الفنية.. ففي رد على سؤال عن رأيه في هذا الفيلم قال : (وجدته كارثه بشعه.. حلم قديم يرتبط بفكرة ثابتة عن السينما التعبيريه «الألمانيه».. شخصيات غريبه تتحرك في عالم غريب، «سناء جميل» في غابة.. «ناديه لطفي» تقول كلاماً غريباً.. فقط «كريمه مختار» التي تجاوبت معها.. لم أكن أعرف كيف أصف إحساسي، الا الآن!!).«٢»

بعد ذلك قدم حسين كمال فيلمه الثاني (البوسطجي ــ ١٩٦٨) ليؤكد هذه المرة، مقدرته كمخرج في التعامل مع التخلف الشديد الذي تعاني منه القرية المصرية في الصعيد.

يتناول الفيلم قصة «عباس» (شكري سرحان) الشاب القادم من القاهرة لاستلام وضيفته كناظر لمكتب البريد في قريه (كوم النحل) في الصعيد.

والفيلم يطرح عدة خطوط دراميه مختلطه مع بعض.. الا أن هناك خطان مهمان رئيسيان. الأول يخص «البوسطجي» القاهري الذي يعيش صراعاً حاداً بين تصوره للواقع الاجتماعي، وتصور أهالي القريه المتخلف لهذا الواقع. انه يعيش في عزلة اجتماعيه قاسية ومملة. فيحاول كسر حدة هذا الملل والوحده ويلجأ لفتح رسائل أهل القريه. وكذلك للتعرف اكثر على ما يدور في هذه القريه. أما الخط الدرامي الثاني، فهو قصة الحب بين فتاة من القرية (زيزي مصطفى) وبين شاب من خارجها، حيث تثمر هذه العلاقة جنيناً قبل الزواج. يفاجأ البوسطجي بهذه العلاقه ويتعاطف معها كثيراً. الا انه ــ وبسبب خطأ منه ــ يتسبب في انقطاع خط الاتصال بين الاثنين، وتكون نتيجة ذلك مقتل الفتاة على يد والدها الصعيدي (صلاح منصور) لمحو هذا العار، وينتهي الفيلم بلقطات معبرة وجميله لعباس وهو يبكي ويقطع الرسائل وينثرها في الهواء لاحساسه العميق بالذنب بحدوث هذه الجريمه.

الفيلم مأخوذ عن قصة قصيرة للأديب «يحيى حقي» باسم (دماء وطين)، الا ان السيناريو استطاع أن يحولها إلى فيلم سينمائي متماسك، به كل مقومات الفيلم الناجح. وإن الاضافات فيه مدروسة بعناية، ولا تشعر المتفرج بالاطالة أو الافتعال. يعقب حسين كمال (في هذا الصدد) ويقول : (أنا باستمرار حريص الى أقصى درجة، على ابراز فكرة المؤلف ثم إضافة فكري الخاص. وأنا في (البوسطجي) قلت وجهة نظري في الجملة التي جاءت مع المشهد الاخير «مملكه ثانيه».. ولكن لا بد ان أقدم «يحيى حقي»، والا اذا كانت لدي فكرة اخرى، فلأكتبها واقدمها للناس. وعموماً فان اختيار موضوع معين والاحساس به ثم اخراجه يعني انني متفق معه !!)«١».

أما عن كتابة الفيلم فيقول : (المؤكد أنّني وجدت نفسي فعلاً في فيلمي الثاني (البوسطجي)، بعد عامين من التفكير الطويل والتأمل العميق.. كان هذا الفيلم مثل لحظةتنويم، وقد كتبته مع «صبري موس»ى و «دنيا البابا»، دون علم «صلاح ابوسيف»، ثم ذهبت اليه وقلت لن أصنع الا هذا !!) «٣».

وبهذا الفيلم استطاع حسين كمال ان يحقق استخداماً متقناً للمونتاج بقيادة«المونتيره» (رشيده عبدالسلام)، التي عملت معه في أغلب أفلامه بعد ذلك. كذلك استفاد كثيراً من التفاصيل الصغيرة والشخصيات الثانوية، في إغناء الخط الدرامي الرئيسي وتعميقه. وحقق ايضاً توازناً ملحوظاً وموفقاً، بين السيطرة على حرفياته الفنيه والتقنيه كمخرج، وبين المضمون الذي يطرحه الفيلم.

ففي بيت البوسطجي، الذي إستأجره من العمدة وكان مهجوراً في السابق، هذا البيت قصد به المخرج، أن يمثل سجن البوسطجي في القرية.

فالبيت واسع جداً، الا ان جدرانه متهدمة، والمكان مشبع بالرطوبة.. مما ساهم في احساس البوسطجي بالكآبة، وانزوائه في ركن من أركان هذا البيت الكبير. كما أن الصور الاباحية التي على الجدران، ومشهد الغازية ــ وبفضل هذا الجو القذر الذي يعيشه ــ تمثل حرمانه الجنسي، وتحوله الى وسيلة خاطئة للاشباح. كذلك مكتب البوسطة بتكوينه وشباكه الحديدي، يمثل سجناً آخر، يجعلك تشعر بأنه سجين فيه. أما مشهد الاغتصاب في برج الحمام، فيقول عنه حسين كمال : (أنا انفذ اللقطه أو المشهد ليعطي معنى محدداً. فمثلاً في مشهد البرج، عندما قرأته في السيناريو اول مرة، كنت أسمع طبولاً تدوي في المكان، وبنيت تصوري للمشهد على أساس توظيف الكاميرا والموسيقى والديكور والاكسسوار لخدمة مضمون محدد. فمع الطبول قدمت سلامة و «مريم» بثلاث زوايا مختلفه رئيسية، تهدف الى تعريف المتفرج بالمكان الذي يجمع بين الحمام الأبيض رمز البراءه والطهر، في حركة متصلة من أعلى ومن أسفل ثم الرجل والفتاه على أرض البرْج، وكان المشهد مرسوماً، في محاولة لعجنهم مع بعض، أو تذويبهم في داخل بعض. ثم بزاوية منخفضة مع صرخة الاغتصاب.. وتسكن الحركة فجأة لتبلور موقف الرفض والادانه !!) «١». أما مشهد المجلات الاباحيه في مكتب البوسطة، فقد جاء ليعطي فكرة سيئة لأهل القرية عن البوسطجي، ويستغلونها في تحطيم شخصيته. ورغم رفضهم لما في هذه المجلات ظاهرياً، إلا أن امنيتهم هو ما فيها.. هنا ابراز للتناقض في شخصياتهم.

وعن أسلوبه السينمائي يقول حسين كمال : (أسلوبي أستمده من العمل نفسه، فأنا آخذ المشهد وأذوب فيه، فالمشهد هو الذي يفرض عليّ الطريقه التي انفذه بها. فالعمل المكتوب هو الذي يفرض ويحدد أسلوب المعالجة، حيث أنني أترك نفسي له تماماً !!). فهو عندما أراد اخراج هذا الفيلم، سافر الى أسيوط واقام ثلاثة أسابيع، علاوة على ذهابه لقرية (النحيلة) التي تبعد ساعة ونصف من أسيوط، يراقب ويتعايش مع جو الفيلم قبل البدء في الاخراج. وليس هذا الا دليلاً على واقعية حسين كمال ــ في البوسطجي فقط ــ وحرصه الشديد على إظهار القرية بشكل صادق وحقيقي، ومختلف عما قدمت في أغلب الافلام المصرية السابقة. كذلك شخصيات الفيلم التي استطاعت ان تقنعنا بمصداقيتها وذوبانها في هذا الواقع الحقيقي.. وكانت موازية لكافة العناصر السينمائية الأخرى.

لقد استطاع حسين كمال، كسر وتحطيم بعض القواعد التقليدية وتقديم شكل جديد، قد وضعه في مصاف أهم المخرجين المصريين المجددين آنذاك. ففي فيلمه الثالث (شيء من الخوف ـ ١٩٦٩)، قدم أسلوبا مستحدثا على السينما المصرية، حيث لجأ الى اسلوب فني جعل الفيلم أشبه بالحكاية الشعبية. علما بان

الفيلم مأخوذ عن قصة قصيره للكاتب ثروت أباظه.

يبدأ الفيلم بحكاية «عتريس» و «فؤاده»، طفلان يعيشان في ظل قرية يخيم عليها الخوف والرعب.. طفلان تجمعهما البراءة والصحبة وكره العنف والدم.. رغم محاولات عتريس الجد لاعداد حفيده ليكون الرجل القوي والمسيطر من بعده. وتمر السنون ويكبر الطفلان لتتحول الصحبة الى حب يصطدم مع التحولات الجذرية التي طرأت على شخصية عتريس بعد مقتل جده بين يديه مفتديا بحياته. فيصبح عتريس الصافي والمسالم، اكثر استبداداً وبطشاً من جده.. وهذا معناه أن كلاً من «عتريس» و «فؤاده» قد اختار كل منهما طريقاً مختلفاً. حيث ان فؤاده لا تخاف بطش من يثيرون الرعب في القرية ويحرقون زرعها ويقتلون رجالها. وأول مواجهة بين الاثنين تحدث عندما يقوم «عتريس» بقطع المياه عن القريه ليميتهم وأراضيهم عطشاً، وهنا يقفز السؤال : من يبدأ الخطوة الاولى في تحطيم الظلم والعبودية ؟ وحيث ان الاهالي لا حول لهم ولا قوة، نتيجة الخوف الذي يعشعش في قلوبهم.. تأتي «فؤاده» لتعيد المياه الى الارض العطشى وأهلها. عندها يقرر «عتريس» الزواج من «فؤاده» واحتوائها تحت مظلته.. ومع رفض «فؤاده» لهذا الزواج، إلا أن والدها ومن شهد على عقد الزواج، يدعون أنها قد وكلت والدها.. ويشاع هذا الخبر في القرية بعد ان عرف «عتريس» كل شيء من «فؤاده». وعلى رأس من يجاهر بأن (زواج عتريس من فؤاده باطل) هو الشيخ «ابراهيم». لذلك يدفع ثمناً غالياً نتيجة ذلك، وهو أرضه ثم ابنه. وتكون تلك هي الشرارة التي تتحول الى مسيره كبيره يشارك فيها جميع الاهالي وهم يحملون جثة محمود متجهين الى قصر «عتريس» للقضاء عليه وتخليص «فؤاده». وينتهي الفيلم باحتراق «عتريس» داخل قصره، نتيجة المشاعل التي يقذفها الاهالي على القصر.

ان حسين كمال كان ذكياً في لجوئه الى أسلوب الحكايات الشعبية واستخدام الأغنيات التي توزعت طوال الفيلم للتعليق على الأحداث. حيث أكسب الفيلم نكهة خاصة، تجعل المتفرج يتحمس للفيلم حتى النهاية، هذا من جهة.. ومن جهة أخرى حاول حسين كمال تغطية ما في القصة من مبالغات في المواقف، معتقداً بان الموقف بمجمله وليس بتفاصيله، هو هدف الفيلم. على عكس ما كان في فيلميه السابقين، حيث كانت التفاصيل عوناً له في إغناء الحدث الدرامي الرئيسي وتعميقه.

لقد تخلى حسين كمال عن واقعيته في هذا الفيلم.. والتي قدمها بشكل صادق في (البوسطجي). فالواقعية ليست أن تصور الواقع، وتجعل الشخصيات تتكلم بلغة المكان.، بل هي تقديم الأحداث والشخصيات بشكل مقنع وصادق، لتذوب في هذا الواقع وتعطي عملاً واقعياً متكاملاً. ورغم ان حسين كمال في هذا الفيلم استطاع ان يجعل المتفرج يعيش مع الريف المصري بتقاليده وعاداته ولغته، الا أنه لم يستطع ان يقنعه بهذه الصورة المفتعله من الاجرام المتمثل في عتريس. فالاجرام أما ان يكون من الحكومات وأعوانها، أو يكون اجرام الاقطاع. كذلك وكما هو معروف منذ أقدم العصور، ان القرية المصرية يقوم فيها حكم تكوين الأسرة على أن المرأه تكون دائماً في حماية الرجل.. فكيف يمكن تصديق ان تكون فؤاده (المرأة) هي من ينقذ القرية من الظلم. كما ان اصرار (الجد) «عتريس» على أخذ وعد من حفيده لمواصلة ما بدأه، والتحول المفاجأ لعتريس، يتناقض تماماً مع الواقع. أي ان حسين كمال لم يستطع اقناعنا بواقعية بعض شخصياته واحداثه في فيلمه (شيء من الخوف). في النصف الأول من الفيلم كان دور الصوره السينمائية بارزاً، حيث كان الحوار مركزاً.. وليست مشاهد الأرض العطشى وما بها من تشققات ثم ارتوائها بالماء، الا دليلاً على ذلك. أما في النصف الثاني فقد طغى عليه الحوار، وضعفت تكوينات الصورة. رغم ان الحوار الذي كتبه «الأبنودي» تتضح فيه الصياغة الجيدة والعذبة، في اختيار الجمل الحوارية. أما الموسيقى التصويرية مع الكورال والأغاني، فقد أضفت على الفيلم طابعاً مؤثراً وجميلاً. ورغم بعض السلبيات التي احتواها الفيلم، الا انه يظل واحداً من الأعمال البارزة، لتقديمه اسلوب الحكايات الشعبيه بشكل جديد ومؤثر.

بهذا الفيلم ينهي حسين كمال مرحلة من اهم مراحله السينمائية.. وهي المرحلة التجريبية. يقول حسين كمال : (كانت الافلام الثلاثة سابقة لعصرها بما تقدمه من جديد مختلف عما كانت تقدمه السينما المصريه عموماً في الستينات، فلم يستطع الناس ان يستوعبوا هذا الجديد بسرعة. ولكن بعد فتره أصبحت هذه الافلام التي شكلت عقدة لي وللناس، مفهومه من الجميع وبالتالي مرغوبه من الجميع !!) «٣». وبفيلم (شيء من الخوف) ايضاً، ينهي حسين كمال تعاقده مع القطاع العام، ويتجه للعمل مع القطاع الخاص. لتنفيذ افلام تستهدف تحقيق اكبر الايرادات، ولتخاطب الغرائز والرغبات السهله لدى الجمهور الواسع والمتخلف.

هذا ما حدث بالضبط لحسين كمال.. إنها انتكاسة كبيرة لمخرج جاد، غير فيها أسلوبه السينمائي واهتماماته الفكرية بالكامل. واذا حاولنا في البحث عن أسباب هذه الانتكاسة، فلا نجد الا ان حسين كمال قد سعى لإرضاء الجمهور العريض ـ والذي حققه بفيلم «ابي فوق الشجرة» ـ على حساب امكانياته الفنيه والفكرية. أما هو فيبرر ذلك بقوله : (الفن نوعان.. الفن التجريبي والفن الكبير، لكل الناس.. هذه مسألة محددة تماماً في رأسي. في السيده زينب كانت الناس تحطم الكراسي سخطاً، وفي البيت كانت اكوام الصحف التي تمجد. (...) اعتقد ان الفن التجريبي ضروري جداً، ولا بد ان يوجد من يصنعه، ولكني اخترت أن أصنع الفن الكبير. لقد وضعت إسمي على باب سينما شبرا، بدلاً من اضعه على باب نادي السينما أو مركز السينما !!) «٢».

ونحن نقول انه من الصعب ـ كما هو معروف ـ الجمع بين النقيضين.. إرضاء الجمهور وارضاء النقاد في آن واحد. فهي معادلة قال عنها الناقد الفرنسي (جورج سادول) انها محاولة اختراق المستحيل. والفن عموماً وظيفته الأساسيه هي الارتفاع بمستوى الجمهور الفني، حتى يستطيع تقبل ما يقدمه الفنان من إبداع.. وليس بالنزول الى مستواه كي يفهمه. وكما جاء على لسان حسين كمال نفسه.. بان افلامه الثلاثة، وبعد فترة، أصبحت مفهومة ومرغوبة من الجميع.. فمعنى ذلك ان المسألة تحتاج فقط الى وقت، وقت يحاول فيه المتفرج ان ينمّي ويطور قدراته الذوقيه للعمل السينمائي والفني عموماً. إلا أن «حسين كمال» لا يستطيع الانتظار كل هذا الوقت، فهو يريد من أفلامه ان تدر له أكبر الايرادات.

ويـواصـل «حسين كمال» تبريـره لهذا التحـول فيقول : (شعـرت بأنني وجـدت طـريقي الى السينما، وأصبـح لي أسلـوب مميز في الاخراج، فكـان لا بد لي ان أخوض الواقع السينمائي. فانـا مقتنع بان السينما مخاطبـه لـوجـدان النـاس.. كل النـاس، وليست قـاصره على الخاصــه أو على فئـة بعينهـا دون الفئات الأخـرى. (...) فكـان فيلم« أبي فوق الشجـره»، هو اللقاء الاول بيني وبين الجمهــور العــريض، وتطلب الأمر تغييرا شـامـلاً في فكري وأسلوبي !!) «٣».

وقـد حقق فيلم (ابي فـوق الشجـره ـ ١٩٦٩) مـا يصبـو اليـه حسين كمال من شهرة كبيرة، وأموال طـائلة. حيث استمر عرضـه ثلاثة وخمسين اسبـوعاً، محطماً بـذلك كل الأرقـام القيـاسيـه التجـاريـة بالنسبه لتاريخ الفيلم المصري.

صحيح ان حسين كمال قـد سـاهـم في تطـويــر الأغنيـة السينمائيـة العــربيـة وتقـديمهــــا بشكل يختلف عـن الشكل التقليـدي، الـذي عـودتنـا عليـه السينما المصريـة قبل ذلك.. ولكنه اعتمـد في ذلك ـ وللأسـف ـ على حكـاية ضعيفـه ومكرره ومستهلكـه، لا تختلف كثيراً عـن الأفـلام الغنـائيـة السـابقـة، لتكـون إطـاراً لهذه المجموعة الكبيرة من الأغنيـات والوجـوه والمناظر الجميلة. وممـا لا شك فيه ان قيام (عبدالحليم حافظ) ببطولة هذا الفيلم، كان لـه الأثــر الاكبر في نجـاح الفيلم جماهيراً. إضافة الى وجـود مخرج متمكن وحريص على اختيار ممثليه وادواته الفنيه الأخرى.

ولا نخفي تصورنـا من أن نجاح فيلم (أبي فــــوق الشجـــــره) وبهذا الشكل الجماهيري الذي فاق كـل التصورات.. قد جعل حسين كمال، يتمسك اكثـر بما أقـدم عليه من تحول شـامل في فكره وأسلـوبه، واستمـراره في تقـديم الأفـلام التقليـديـة التجارية.

ففي فيلم (نحـن لا نـزرع الشــوك ـ ١٩٧٠) المأخـوذ عن قصــــة ليــوسف السبــــاعي، قـــدم حسين كمال عمــــلاً ميلـــودراميـــاً، لا يختلـف عن بقيــــة ميلودرامات السينما المصرية.. ولم يضف أي شيء الى رصيـــــده السينمائي. وعن تجربتـه في هـذا الفيلم قال : (الميلـودرامـا شكل فني.. حيـاتنا ميلـودراما، وعلى أيـة حال، كـان لا بد ان أجرب الميلودرامـا. انا حتى الآن أدخل تجارب ولم اصل الى شيء. اتسمي يـــدر الأمـوال.. نـاجـح تمامـاً في السـوق، ولكنني لم أصل الى شيء. (نحن لا نزرع الشوك) ميلـودراما «رسمي» ولكنه ليس فيلماً عبيطاً !!)«٢».

أما في (ثرثرة فوق النيل ـ ١٩٧١)، فقد أثبت حسين كمال أنه مخرج بلا رؤية وبلا مــوقف فكــري. ومخرج يكـرس فنــه للمتاجرة بالنكســة على نحو سيء ومبتذل. ورغم ان الفيلم قد اعتمد على رواية لنجيب محفـوظ بنفس الاســم، الا ان الفيلم ظهـر بشكل مختلف تمامـاً.. لـذلك من المجحف حقاً المقارنة بين الرواية والفيلم.

نحن في عــوامــة حسين كمال، نــــرى داخلها مجمـوعة مـن انماط بشرية عـابثة وغارقة حتى النخاع في الجنس والمخدرات، دون أن يكـــون هنـــاك تبريــر اجتماعي ومنطقي قـــوي ومقنع. فقـد أفــــرغت الشخصيـات من كل مـا تحتويه من تـوتر وصراع وخـوف وملل ورغبـة في الهروب من الـواقع. ولا تجسد الاحساس الكـامن بـالهزيمـة والجمـود الـذهني والفكـري، فـــرجب القـــاضي (احمد رمـــزي) ممثل مشهــور حرفتـه النساء، ويمثل في افــلام هـابطـه مهمتها تخديـر المتفـرج. وسنيـه (نعمت مختار) زوجة تخون زوجها لمجرد انه خـانها مع الخدامة، وتتحول الى غـانية لأهل العوامة. وليلى زيدان (سهير رمزي) فتـاة فقيرة تطمح في الحصول على سيـارة «مرسيدس» وشقـه في الزمالك، ومن اجل ذلك فقط تبيع جسدهـا بأعلى سعر ممكن. وعلي السيد (عادل أدهم) صورة ممسوخة للنـاقـد الفني والصحفي، كـذلك «خـالـد عزوز» (صلاح نظمي) الكاتب الذي يعيش على هـامش الأحـداث. و «سنـاء» (ميرفت امين) التي تمثل الجيل الجامعـي الضـائع والذي يطمح إلى الشهرة بأية طريقة.

جميع هـذه الشخصيـات لا تحمل أي مبررات مقنعة لحالة الفوضى والعبث التي يعيشـونها، ولا تمثل ايـة ازمة فكـريـة أو اجتماعيـة أو سيـاسيـة. ربما الشخصيـة الوحيـدة التي تشير الى ذلك هي شخصية أنيس (عماد حمدي). ورغم المجهود الكبير الذي بـذله «عماد حمدي» في تجسيـد هذه الحالة، الا ان المحتوى الفكري للشخصية، يفتقـر الى العمق في الاقنــاع. الشخصيــة الـوحيـدة المقنعـة في الفيلم هي (الجوزه)، كانت البطلة الرئيسيـة حقاً. وكانت بارزه في أغلب مشاهد الفيلـم.. حيث كان دخانها هـو الـذي جعل أهـل العـوامـة يعيشـون عـزلتهـم هـذه، ويصبحــون عبيـداً لها، يسـاهمون في تزويـدهـا بالفحم وتـوفير مستلزمـاتها. انها حقاً استـخـدام ذكي من حسين كمال، لكي يجعل من فيلمــه هـذا، واحـداً من أهم الافـلام التجـاريـة، حيث استمر عرضه سبعة عشر اسبوعاً. وهذا لا ينفي امكانيات حسين كمال الحرفية والتي ساهمت في نجاح الفيلم. ففـي المشهد الذي يبين أهل العــوامـة وهم يعبثــون فـوق تـاريخهم المتجسـد في تمثـال «رمسيس»، حيث تمثل الاحساس بالتناقض الساخر في نفسياتهم. كذلك اللقطـات التي يظهر فيها (أنيس) وهو يمشي في وسط الـزحام ويتلو «منلوجه» الداخلي، معلقاً على ما يحدث من حـولــه، كـانت معبرة ووفـق المخـرج في تنفيذها. أيضاً اللقطة التي تجمع« أنيس» و «المرجيح»ة المهجوره في «الاسماعيليه» بعد عدوان «يونيو»، نراه واقفـاً أمامها متخيلاً صوت الاطفال وهم يمـرحون، حيث يأتي صوتهم من خارج الكادر.

ورغم ان هـذه المشاهـد تعكس قـدرة «حسين كمال» على الخلـــــق، الا انها غير كافيـة لطرح وجهة نظر، أو مـوقف فكري معين. فحسين كمال في تعـامله مع روايـة «نجيب محفـوظ» هـــذه، يبـدو أقـرب الى تعـامل «حسن الامـا»م مع روايـات هـذا الكاتب، منـه الى التنفيذ الجيد الذي قـدمه «صلاح ابـو سيف» مثلاً في (القـاهرة ٣٠، بداية ونهاية). يقول حسين كمال : (ثرثرة فـوق النيل فيلم سيــاسي، ولكن حكـايـة الحشيش كان لها في السينما وقع آخر، غير وقعها في الـرواية. في السينما لم يتجـاوب الجمهـور الا مع الجوزه، والجوزه كـانت ٦٧ !!) «٢».

وفي عـــام ١٩٧٢ يقـــدم حسين كمال فيلمين هما (امبراطـورية م + أنف وثـلاث عيــــون) وهما عـن قصتين «لاحســـــان عبـدالقدوس». الاول يلخـص فيه مشكلـة الافتقاد الى الروح الديمقـراطية من وجهة نظـر الطبقـه البرجوازيـة الجديـدة. حيث يقـدم لنـا الـديمقــراطيه بشكل متخلف وملفق، وهي انتخاب الديكتاتور من جديد، مع اشتراك الخدم في هذا الانتخـاب. كذلك نرى رجل الأعمال الـذي يحب بطلة الفيلم (فـاتن حمامة)، والتـي قصد بها المخـرج لتكون رمزاً لمصر.. حيث يقـول على لسانه «لا يــــوجـــد في العمل رأسماليـــــه «ولا

اشتراكية»، ويدلل على ذلك بالتبادل التجاري بين الدول الاشتراكية والدول الرأسمالية. ويقول حسين كمال عن فيلمه هذا : (كان يمكن ان يكون أفضل لولا «فاتن حمامة». إصرارها على توجيه كل انتباه المتفرج اليها، جعل السياسه في الخلفية، رغم أنه فيلم سياسي من الطراز الأول. انه حوار بين طالب ووالده حول الديمقراطيه !!) «٢».

أما (أنف وثلاث عيون) فهو من ضمن الكثير من الأفلام العاطفية التي قدمت الحب والجنس. فلم يقدم حسين كمال من خلاله أي جديد، معتمداً فقط على ممثليه النجوم (ماجده، نجلاء فتحي، ميرفت أمين. محمود ياسين) في توصيل ما في قصة «احسان عبدالقدوس» من علاقات عاطفية غير طبيعية.

بعد ذلك قدم فيلم (دمي ودموعي وابتسامتي ــ ١٩٧٣)، الذي يدين فيه حسين كمال، عالم رجال الأعمال وأصحاب الملايين، ويصفهم بالظلم وانعدام الضمير. ولكنه بدلاً من أن يقدم ضحايا هؤلاء الرجال الحقيقيين كآلاف العاملين المسحوقين في مؤسساتهم، او حتى آلاف المتعاملين مع هذه المؤسسات. بدلاً من ذلك نراه يقدم لنا ضحية وهمية وهي الفتاة الشريفة (نجلاء فتحي)، التي تدافع عن عذريتها في هذا العالم المليء بالذئاب البشرية.

والفيلم من الناحية الفنيه، يتميز بايقاع جميل وشاعري، وينقلنا الى بيروت بمناظرها الخلابة.. والى المغرب ليقدم لنا رقصاتها الشعبية التي أبرزها لنا حسين كمال بشكل متقن وجميل. اضافة الى ثقته وتمكنه من حرفيته وصناعته والتي ساعدته في اقناع الجمهور بما يشاهد، حتى اذا كان ما يطرحه غير منطقي ومناف للحقيقة. وعن هذين الفيلمين يقول حسين كمال : (أرى انهما من أفلام الحواديت، مجرد حواديت.. عندما أفكر فيها الآن اقول ياه.. كل هذا من أجل «ماجده»، أو من اجل نجلاء فتحي !! طبعاً ماجده ممتازه في الفيلم الاول، وكذلك محمود ياسين.. والمغرب ظهرت جميع كما لم تظهر من قبل في الفيلم الثاني. ولكن دفاعي ضعيف.. هنا انا اصنع قصصاً ولكن بالكاف، وليس بالقاف !!) «٢».

وفي موسم عام ١٩٧٥ السينمائي، قدم حسين كمال أربعة أفلام دفعة واحدة. وهي (لا شيء يهم، الحب تحت المطر، النداهة، على ورق سيلوفان).. الأول والثاني يطرح من خلالهما وجهة نظر سياسية.. ففي (لا شيء يهم) عن قصة لاحسان عبدالقدوس، ليس هناك شيء مهم.. إنها مجرد أفكار سياسية مبعثرة، تناولها المخرج بشكل غير مترابط وعشوائي. حيث فقد حسين كمال السيطرة على الفيلم، وانتهى دون ان يقول شيئاً ذا معنى. وفي فيلم (على ورق سيلوفان) ــ والقصة ليوسف ادريس ــ يتناول مثلث الحب التقليدي.. الزوج والزوجة والعشيق، وبنفس التركيبة والمواصفات التي شاهدناها مراراً ومللنا منها، ضمن عشرات الأفلام التي قدمتها السينما التجارية المصرية.

أما فيلم (النداهة) والذي كان الهدف منه هو تصوير التهام المدينة الكبيرة وسحقها لابناء الريف.. فقد حوله حسين كمال الى حكاية مشوهة عن فتاة من الريف (ماجدة)، تسقط في الخطيئة عند ذهابها للقاهره. وكان من الممكن ان يظهر بمستوى أفضل، لو أن حسين كمال قد ركز اهتماماً اكثر بتقديم الاسباب التي تجعل من القريه منطقة طرد.. كما فعل واهتم بالقاهرة كمنطقة جذب.

حيث انه قدم لنا الريف السياحي، بنسيمه العليل واشجاره الباسقة. وكان من الأجرد له أن يبين لنا الفقر والبطالة، التي تعاني منها القرية وتجعلها منطقة طرد. كما ان هناك تفاصيل صغيره وهامة تساهم في خلق الشخصيات، اهملها حسين كمال. فنحن نلاحظ بطلة الفيلم في الريف بوجهها المشرق وشعرها الناعم ومكياجها الذي زادها فتنه، وملابسها الجديدة اللامعة والغالية.. كل هذا لا يشعرك حقاً بانها فلاحة حقيقية.. ومن الواضح فعلاً أن حسين كمال عندما أراد تصوير القرية في هذا الفيلم، لم ينتبه الى قريته الحقيقيه التي قدمها في (البوسطجي). أما الاضافات الى قصة (يوسف ادريس) القصيره، فكان الهدف منها التطويل فقط، وشغل وقت الفيلم. حيث كانت بعض الشخصيات والأحداث ساذجة ولا تخدم تعميق الخط الدرامي للفيلم.

فشخصية (ميرفت امين) لا تعبر عما أريد لها التعبير عنه، كنموذج لفتيات المدينه المتحررات. كذلك شخصية الخادمة العائدة الى القرية، وأحاديثها الطويلة للفتيات عن القاهره، وكان من الممكن اختصارها. أما المشاهد الفكاهية التي تصور ذهول فتاة الريف، في التعامل مع المصباح والمصعد الكهربائي وأدوات المطبخ الحديثه، إذا كان الهدف منها هو التخفيف من مأساوية الاحداث، فلم ينجح المخرج في ذلك، وكان من زوائد العمل.

إضافة الى ذلك، فان حسين كمال لم يستفد من قدراته الفنية في جذب المتفرج، والارتفاع بمستوى الفيلم التقني. فنحن نراه وفي لقطات عديده، يكتفي بتثبيت الكاميرا في كادر محدد، يتحدث فيه الممثلون حديثاً طويلاً ومملاً، دون أي تغيير في زوايا التصوير.. وكأننا أمام تمثيلية تلفزيونية ردئيه. وعن سبب اختياره لقصتي «يوسف ادريس».. على ورق سيلوفان و «النداهه» قال حسين كمال : (الأولى رائعه، والثانيه مبهرة !! فيلم (على ورق سيلفوان) برجوازي جداً، وانا لا أحب شخصية «نادية لطفي» فيه، ولكن أعجبتني فكرة الزوجة التي تشك فكرتها عن زوجها من خلال حياتها معه في المنزل فقط، ولا تعرف عنه شيئاً في عمله، ثم فكرة الزوجة المخلصة التي تعيش في وهم عابر انه فيلم على ورق سيلوفان فعلاً. أما النداهة فبهرتني فيه فكرة التناقض بين القرية والمدينه بالشكل الذي عبر به «يوسف ادريس».. في العمارة التي أسكن بها انتحرت فتاة منذ شهور من الدور السادس، ولم اعرف لماذا ؟ لأني في عالمي.. كل دور يبدو للآخر مثل المريخ ! وهذا بالطبع لا يحدث في القرية !!).

ويأتي فيلم (الحب تحت المطر) والمأخوذ عن رواية بنفس الاسم لنجيب محفوظ، ليكشف وبضراوة، الفساد الذي تعيشه طبقة البرجوازية الصغيرة في فترة ما قبل حرب اكتوبر ٧٣، فترة من أقسى فترات الغليان السياسي والتي سميت بحالة اللاحرب واللاسلم. ونية حسين كمال طيبه وواضحه، في تناول كل ذلك من خلال ما طرحته الرواية، لكن النية وحدها لا تكفي لعمل فيلم سينمائي. فنحن نشعر بأن هناك اكثر من مخرج وراء هذا الفيلم، وذلك لاضطراب وتفاوت مستواه. فمرة يرتفع حسين كمال بلغته السينمائية الى مستوى جيد، كما في مشهد مونولوج (عشماوي) أمام الجدران المغطاة

بالشعارات اللاهبة. وأخرى نراه يقدم لغة ومستوى قد ساهم وبلا شك في النيل من قيمة الفيلم الفنية.

ولا يفوتنا ان نذكر بان أهم مشاهد الفيلم تلك التي تناولت ما وراء كواليس صناعة السينما، مشاهد اتخذت موقف الهجاء العنيف من السينما التجارية السائدة. وكان حسين كمال ينتقد - وبشكل لا شعوري - السينما التي قدمها هو نفسه. أما استخدام حسين كمال للتناقض في شريط الصوت والصورة - وفي اكثر من مشهد — فجاء استخداماً غنياً موفقاً. ومن بين المشاهد الزائده، والتي أساءت الى الفيلم، مشهد الشباب وهم يعاكسون فتاة مع والدها، مشهد مفتعل ومبالغ فيه. كما ان تصرفات العديد من الشخصيات ساذجه وغير مبررة، مثل القرار الفجائي للطبيب باستكمال أبحاثه في السجن. أما النهاية التي تضمنت بداية حرب اكتوبر، كحل لكل هذه المشاكل والمتناقضات، فيقول عنها حسين كمال : (لا.. هذه ليست نهاية فيلمي، هذه نهاية صنعها المنتج. فيلمي ينتهي بظلام دامس، ويعرف المتفرج انه من هذا الظلام طلع اكتوبر، ولكن هذا لا.. سلويت في الغروب : ده أفيش صابون أومو عن حرب اكتوبر، دا استجداء سته أكتوبر.. انها إهانة كبيره !!) «٢».

لقد حاول حسين كمال أن يلتزم إلى حد كبير بما قدمته الرواية، من شخصيات كثيره بكل علاقاتها ومصالحها وأخلاقياتها، ولكنه اخفق في تجسيد كل ذلك. لأن هذا يحتاج أولاً، لدراسة عميقه ومتأنيه لرواية صعبه مثل هذه.. كما يحتاج لتفرغ كامل من قبل المخرج لتنفيذه. ومخرجنا كما عرفنا قدم أربعة أفلام في موسم واحد فقط، فكيف له أن يتفرغ لمثل ذلك.

أما في موسم عام ١٩٧٦، فيقدم حسين كمال فيلمين هما (بعيداً عن الارض) و (مولد يادنيا). الاول عن قصة «لاحسان عبدالقدوس».. قصة ربما تصلح للقراءه فقط، أما ان نشاهدها في فيلم سينمائي، فهذا هو الاسفاف بعينه. فموضوع الفيلم لا يتناول أي مشكله هامة في حياتنا الاجتماعية. كما ان الفكره قدمها حسين كمال من قبل، في فيلم (دمي ودموعي وابتسامتي)، وهي الخيانه الزوجية نتيجة المصالح التجارية، وحيرة الزوجة وصدمتها في زواجها هذا. علماً بأن المقارنه بين الفيلمين لن تكون في صالح فيلمه الأول.

يبقى فيلم (مولد يا دنيا)، الذي إحتل مركز احسن الافلام المصريه التجاريه في هذا الموسم.. حيث استمر عرضه سبعة عشر اسبوعاً. وليعتبر ايضاً من بين أشهر افلام السينما المصرية الاستعراضيه. القصة كتبها يوسف السباعي مباشرة للسينما، من واقع احداث فرقة البحيره للفنون الشعبيه، وكما رواها صاحبها ونجم الفرقه (كمال نعيم) لحسين كمال. ويأتي هذا الفيلم ليؤكد مقدرة حسين كمال الفنيه في اخراج الاغاني والاستعراضات. فقد سبق له وان قدم نموذجاً جيداً ومستحدثاً للاغنيه السينمائية في فيلم (ابي فوق الشجره)، وجاء فيلم (مولد يا دنيا) ليجعل للاغنيه اهمية دراميه، وليست مجرد اضافة جماليه للفيلم. كذلك تجربته التي قدمها في الثمانينات في المسرحيه الكوميديه الاستعراضيه (ريا وسكينه)، كانت ناجحه فنياً وجماهيرياً. كما قام باخراج مجموعة من اغنيات (نجاة الصغيره) تلفزيونياً، وقدمها بشكل استعراضي ناجح. كل هذا يؤكد أن حسين كمال من بين أقدر المخرجين المصريين في مجال الافلام الاستعراضيه. مما جعل المهتمين بهذه النوعيه النادره من الافلام، يتساءلون.. لماذا لا يكون هناك تخصص من قبل حسين كمال، لتقديم الشكل الاستعراضي، الذي اثبت مقدرته فيه. ولكن حسين كمال لديه وجهة نظر اخرى.. حين يقول : (أنا لدي امكانيات متعدده، ومن الخطأ ان أحصر نفسي في قالب نجحت فيه.. لذلك فانني، بعد ان قدمت في (المستحيل) ظاهره اجتماعيه، قدمت (ثرثره فوق النيل - احنا بتوع الاتوبيس - مولد يادنيا) وغير ذلك من الافلام، التي يندرج كل منها تحت نوعية مختلفه تماماً.. وهكذا كانت خطتي.. ان اقدم أعمالي، دون ان تكون محبوسه في قالب واحد او شكل فني محدد بالذات !!) «٤».

نرجع لفيلم (مولد يا دنيا) لنتعرف على الأسباب التي جعلت منه فيلماً ناجحاً. لقد استطاع حسين كمال - وهو ينظر الى شباك التذاكر — ان يجمع ما بين المواقف الكوميديه والتراجيديه والمغامرات، وبين الاغنيات والاستعراضات استطاع أن يتجانس فيما بينها، بشكل مدروس وذكي، حيث كان ربط الحدث الدرامي بالغناء والاستعراض، موفقاً الى حد كبير، وليس زائداً أو مصطنعاً. صحيح بان الفيلم احتوى على بعض المبالغات في المواقف الدراميه.. إلا أن إيجابيات الفيلم كانت اكثر من سلبياته.. حيث كانت هناك العديد من المشاهد المؤثره والجميله، والتي استطاعت ان تكسب اهتمام الجميع، فقد فاجأنا حسين كمال بقدرات (عبدالمنعم مدبولي) التمثيليه التراجيديه، وخصوصاً في المشهد الذي يؤدي فيه اغنية (يا صبر طيب)، حيث كان هذا الدور واحداً من أجمل وأرق ادوار مدبولي، لاحتوائه على فلسفه ساخره، ومعاني ولمسات انسانيه عميقه، ورغم ان بطولة الفيلم جماعية، الا ان (عفاف راضي) وفي أول أدوارها السينمائية، برزت من بين الجميع، وكانت مقنعة في الأداء وطبيعية جداً.. كما كانت مفاجأة حسين كمال الثانيه في هذا الفيلم، يبقى ان نقول، ان حسين كمال في هذا الفيلم، كان في أحسن حالاته بعد مرحلته التجريبيه.

وفي فيلم (احنا بتوع الاتوبيس(١٩٧٩) يطرح حسين كمال وجهة نظر سياسية خطيرة، ولو انها جاءت مشوشة ومشوهة، حيث نراه يدعو المتفرح بالاقتناع من ان هزيمة ٦٧، هي هزيمة طبيعية لنظام سياسي، كل همه هو تعذيب البشر لمجرد انهم دخلوا في مشاجرة مع محصل تذاكر الأتوبيس. ان الفيلم حاول أن يدين السلطة، ولكنه أخفق في ذلك. لأن حسين كمال أظهرها كسلطة بلهاء، لا تعرف عددها الحقيقي.. وسلطة تبحث عن شرعيتها بشكل ارهابي، من خلال توقيعات المتعتقلين بعد تعذيبهم. إنه فعلاً فيلم خطير.. والأخطر من ذلك، هو ارتفاع مستواه الحرفي، الذي جسده حسين كمال في كثير من المشاهد والمواقف المصطنعة. يقول حسين كمال عن فيلمه هذا : (وجدت نفسي أصور عملاً ليس سهلا على الاطلاق. وهذا الفيلم كان خطراً، ومن الممكن أن يذبح أي مخرج، لأن فيه موقفا سياسيا وفيه أيضاً مواقف كوميدية، ولأن الصعب يستهويني جداً، قررت أن اصور هذا الفيلم !!).

وفي (حبيبي دائماً — ١٩٧٩) يقدم حسين كمال فيلماً ميلودرامياً ورومانسياً،

استوحي قصته السيناريست (رفيق الصبان) عن قصة حب حقيقية عاشها الفنان (عبدالحليم حافظ). والفيلم ذو مستوى تقني راقي، وقدم حسين كمال من خلاله، لقطات ومشاهد رائعة، ظهرت وكأنها لوحات تشكيليه مدروسه من حيث التكوين واللون. وقدم مشاهد ورؤية جديده، لمدينة (لندن) لم يسبق للأفلام المصريه التي احتوت على مشاهد خارجيه في أوروبا، ان تقدم مثلها. كل هذا جاء ليخدم موضوعاً مستهلكاً، سبق وان قدمته السينما المصرية عشرات المرات. كما قدمته السينما العالميه في الفيلم الشهير (قصة حب) لمخرجه «ارثر هيلر».

صحيح ان فيلم (حبيبي دائماً) في حدود نوعيته، صنع بدقه وعناية، الا انه لم يطرح أي قضيه ملحة وجادة، ذات أبعاد انسانيه اجتماعية. فهو يقدم قصة حب بين شاب فقير وفتاة غنيه، وهذا الفارق الطبقي حال دون زواجهما في البدايه. أنه لمن دواعي الاسف حقاً.. ان مثل هذه الموضوعات ما زالت تحضى باهتمام بعض المخرجين المصريين. فرغم العمر الطويل للسينما المصريه، والذي تجاوز الستين عاماً، الا ان (ليلى) ما زالت بنت الفقراء. ان حسين كمال بهذا الفيلم، قد أهدر طاقاته وطاقات من عمل معه في عمل تجاري تقليدي.

بعدها قدم حسين كمال ثلاثة أفلام، وهي (العذراء والشعر الابيض ـ ١٩٨٢) و (ارجوك اعطني هذا الدواء ـ ١٩٨٤) و (أيام في الحلال ـ ١٩٨٥).. وجميعها اعمال مأخوذه عن قصص لاحسان عبدالقدوس. واحسان عبدالقدوس تميز بتناوله لقضايا المرأة، قضايا يؤكد فيها على ضرورة استقلالها ذاتياً ومالياً حتى في اطار الحياة الزوجيه. يدافع عن حريتها في مشاعرها وأحاسيسها وعواطفها.

وهذا ما يدور في أفلام رومانسيه شاعريه شفافه، يكرر بها حسين كمال تجربته في فيلم (حبيبي دائماً). كما يقدم فيها البيئة البرجوازيه ومتطلباتها من بيوت فخمه بأثاثها وديكوراتها ومكاتبها ونواديها وسياراتها.

ورغم ذلك.. الا انه لا بد من الاشاره ولو بكلمات قليله عن فيلمه (أرجوك اعطني هذا الدواء) والذي اثيرت حوله ضجه كبيره في الصحافة وفي الوسط السينمائي المصري. حيث تناول فيه حسين كمال، حق المرأه الشرقيه الجنسي وموقفها منه. ورغم جرأة هذا الموضوع الشديدة بالنسبه للتقاليد العربيه، واخلاقيات البيت المصري.. الا أنه قد تحول على يد حسين كمال الى فيلم من الأفلام الجنسيه التجاريه.. واستغل مقدرته الفنيه والحرفيه لدغدغة حواس وغرائز المتفرج. علماً بانه كان من الممكن استثمار هذا الموضوع، لتقديم فيلم نفسي واجتماعي عميق وجريء. الا أن حسين كمال لا يفوته أن يأخذ في اعتباره شباك التذاكر والنجاح التجاري.

وعن قصة (مجيد طوبيا) وسيناريو (رفيق الصبان) يقدم حسين كمال فيلم (قفص الحريم ـ ١٩٨٦). وفيلمه هذا يطرح قضية مثيره ومتشعبه، ويحمل مضموناً في غاية الحساسيه. حيث يقول الفيلم ـ وبشكل موجز ـ بأن الرجل في اي زمان ومكان.. الأمي أو المتعلم.. المتزمت أو المتحرر، لا يقبل مطلقاً للمرأة بأن تأخذ دوره وتمارس حقه، ويرفض بشكل قاطع ان تمارس حقها في اختيار شريك حياتها. ويتناول الفيلم ثلاثة نماذج للرجل، للتدليل على ذلك. فالعمده الصعيدي المزواج يمثل الجيل القديم والمتخلف في نظرته للمرأة، كتابع ضعيف خاضعة له. كما أنه يلح على ابنته (ريم) بان تتزوج، وتترك اصرارها باختيار عريسها، الا انها تصر على أن الاختيار، لا بد ان يكون من جانب الطرفين. أما الرجل المتعلم والفنان فنراه يطرح افكاراً متحرره جداً، لدرجة إعجاب (ريم) بهذه الافكار وبه شخصياً. ولكنه عندما يريد تطبيق هذه الافكار ويختار شريكة حياته، فهو يفضلها غير متعلمة وقرويه. أما النموذج الثالث فهو الشاب العصري، وطالب الجامعه الذي اختارته (ريم) ليكون زوجاً لها. حيث تفاتحه بحبها وعن رغبتها بالزواج منه. وفي يوم الزفاف، يتركها في انتظاره، ولا يأتي. انه يفاجأ بجرأتها وجسارتها في إعلان حبها له وطلب يده للزواج.

ان الفيلم بهذا المضمون يطرح فكرة خطيرة ومتخلفة، يطرح نظرة الرجل للمرأة.. نظرة متدنية، لا تغير مهما كانت ثقافته ووعيه ودرجة تحضره وتحرره. وحسين كمال في رؤيته السينمائية هذه، يقدم وجهة نظر خاصة، من خلال فيلم ذي مستوى فني وتقني جيد.

وهنا نكون قد وصلنا الى آخر محطة فنيه لحسين كمال وهو فيلم (آه يا بلد.. آه ـ ١٩٨٦) والذي كتبه للسينما مباشرة (سعد الدين وهبه). والفيلم زاخر بالعديد من المعاني الاجتماعية والسياسية، التي جسدها حسين كمال في فيلمه هذا. حيث الدعوة التي وجهها للشباب بعدم الهجرة، والبقاء لتعمير وبناء مستقبل الوطن.. بناء الانسان.. فبالانسان وحده تحيا الأوطان.

وقد اعتمد في تجسيد ذلك على شخصيتين رئيسيتين في الفيلم. الأولى أيوب (فريد شوقي) شخصية ذاقت مرارة الاستعمار وسيطرته. شخصية قاومت وضحت، حتى وصل بها الحال الى حالة من التشرد والعبثية، حاملة معها لوعة التضحية وحب الوطن. والشخصية الثانية تتجسد في «مجدي» (حسين فهمي) الشاب الذي يعيش حالة من الحيرة والضياع، توصله للسعي في تصفية كافة ممتلكاته، وقراره بالهجرة من بلده التي يرى ان الفوضى قد عمت كل مرافقها. ويتصور أن الهروب، هو الذي سيخلصه من كل ذلك.

من الواضح، ان الفيلم قد تأثر كثيراً بفيلم (زوربا اليوناني) في رسم شخصية (أيوب) بعبثيتها وفلسفتها. ووصل حد التأثر هذا، لدرجة استبدال الآلة الموسيقية المصاحبة لشخصية «زوربا»، بآلة الناي أو المزمار. ويقول حسين كمال: (فريد شوقي في هذا الدور الكبير، «زوربا» مصري جديد، يتحدى انتوني كين أو «زوربا» اليوناني !!)، ولم تكن شخصية (أيوب) فقط، هي المتأثره بزوربا.. انما حتى مسار الاحداث الدرامية بشخصياتها، تبين لنا مدى التشابه الشديد بين الفيلمين: اللقاء الصدفوي بين الشخصيتين، يكون في محطة القطار بدل الميناء، ووصول الشخصيتين الى القرية، يصحبه ضجة واحتفال من ابناء القرية. كذلك المشهد الذي يحاول فيه (أيوب) الرجوع الى الصبا، ونسيان ما فات، والاحتفال مع صديقته الراقصة المعتزلة (تحية كاريوكا).. يذكرنا بزوربا عند ذهابه الى المدينة، وبعثرة الفلوس على الشمبانيا وقضاء وقت ممتع مع بنت جميلة. كما ان الأرملة المكروهة من أهالي القرية، والمتشحة بالسواد دائماً في فيلم «زوربا». استبدلها الفيلم بالأرملة «فريدة» (ليلى علوي) التي تقف لوحدها، ضد الاقطاعي «رضوان» (أنور

اسماعيل). حتى موقف أهل القرية منها، عند رجم بيتها بالحجارة، يتشابه كثيراً بما جاء في فيلم (زوربا اليوناني). وأمام هذا كله.. فإن صانعي هذا الفيلم، لم يكلفوا أنفسهم وضع ولو اشارة على فقرات الفيلم، تشير الى هذا الاقتباس العلني.

لقد قام حسين كمال باخراج هذا الفيلم، وفي ذهنه أن يصنع من «فريد شوقي» «زوربا» آخر. ولكنه بذلك ظلم نفسه، وظلم «فريد شوقي» عندما جعله عرضة للمقارنة «بأنتوني كوين». علماً بان فيلم (زوربا) هو الذي نبه العالم، الى وجود ممثل كبير وفنان عظيم «كأنتوني كوين».. لدرجة أنه ما زال يحمل لقب (زوربا السينما العالمية). كما لا يفوتنا ان نقول ان ابداعات حسين كمال الفنية والاخراجية، كانت غائبة في هذا الفيلم. فقد استخدم نفس أسلوبه التقليدي، في اختيار زوايا الكاميرا وعناصر الفيلم الأخرى. اضافة الى ان هناك مشاهد كثيرة زائده وغير ضرورية، كشاهد (الفلاش باك) التي روتها (فريدة). واللقطات التي جاءت بعد مقتل (أيوب). أما النهاية فكانت غير منطقية، بدأها بخطبة سياسية مباشرة، ألقاها (أيوب) على أهالي القرية، لكي يبرر هذا التحول المفاجىء في مواقفهم تجاه الاقطاعي.

بهذا نكون قد اشرفنا على نهاية موضوعنا هذا.. الا انه من الاجدر بنا ان نشير الى بعض الحيثيات التي اعتمد عليها حسين كمال في نجاح أفلامه جماهيرياً.

إن السينما التي قدمها حسين كمال، هي بالطبع سينما تجارية تقليدية. الا أنه وفي نطاق الأفلام التجاريه، قد قدم نماذج أفضل بكثير، مما قدمه غيره من مخرجي هذه النوعيه من الأفلام. ولعل من أهم العوامل التي ساعدت حسين كمال لتحقيق ذلك، يكمن في حرصه الشديد على اختيار روايات وقصص معروفة لأشهر الكتاب المصريين (احسان عبدالقدوس ــ نجيب محفوظ ــ يوسف ادريس ــ يوسف السباعي ـ مصطفى محمود.. وغيرهم) وتحويلها الى أعمال سينمائية. اضافة الى قدراته الحرفيه والتقنيه في اختيار بقية عناصر الفيلم الاخرى. كما لا يفوتنا ان نذكر، ان اهتمام حسين كمال بعنصر التمثيل والممثلين، كان في صالح الفيلم جماهيريا، فقد كانت افلامه دائماً، تحمل أسماء نجوم السينما المصرية والعربية (عادل إمام ـ فاتن حمامه ـ محمود ياسين ـ شاديه ـ نور الشريف ـ نادية لطفي ـ ماجده ـ محمود عبدالعزيز ـ نجلاء فتحي ــ نبيله عبيد). كما انه من خلال هذا الاهتمام بالتمثيل، ساهم في اكتشاف الكثير من المواهب التمثيليه، وعلى رأسهم (محمود ياسين).

يقول حسين كمال في هذا الصدد : (ان سبب نجاحي في توجيه الممثلين، يرجع الى فترة دراستي للاخراج السينمائي في فرنسا.. وهناك تعلمت أن الممثل هو أهم أداة في ادوات الاخراج.. لذلك درست التمثيل في معهد خاص في نفس الوقت الذي كنت أدرس فيه السينما في معهد «الاديك».. وهذا يساعدني في توجيه الممثلين توجيهاً سليماً.. فانا لا اقول للممثل افعل كذا أو كذا، وانما اقوم بتمثيل المشهد أمامه ثم اطالبه بأن يؤديه، وهذا يجعله يبذل أقصى طاقته، ليؤديه أفضل مني !!)«٣».

حقاً.. إننا أمام مخرج كبير، انخرط في تيار السينما التجارية، ونسي ما قدمه في بداية حياته، من تجديد سينمائي في مرحلته التجريبيه، والتي قال عنها ذات مرة : (إنني كنت أبحث خلالها عن الأسلوب، وعن الفكر الخاص بحسين كمال.. كنت أحاول ان أحقق ذاتي الفنية وأن أبني شخصيتي السينمائية، وأردت ان أقول للناس.. (هذا أنا) وأن أعرفهم بي وبامكانياتي وأسلوبي كمخرج.. ولذلك خرجت الأفلام الثلاثة الأولى، من تحت يدي محددة المعالم، واضحة الفكر، وإن تميزت بالصعوبة في الشكل والمضمون، لأنني رفضت ان أبدأ مشواري السينمائي بتقديم السهل. لأنني كنت غاضباً من السينما، التي أغلقت الباب في وجهي، بعد عودتي من فرنسا، وفي نيتي أن أثأر لكرامتي.. فعلت الصعب لأثبت للجميع أن حسين كمال قادر على صنع الصعب!!) «٣».

ولا يسعنا أخيراً، إلا أن نتمنى من الجيل الجديد من المخرجين المصريين، أن يكون حذراً، لمغريات هذه السينما التجارية، ويقف في وجهها، ويتحداها بتقديم كل ما هو جديد وجاد.. وتقديم كل ما يفيد المتفرج وليس كل ما يريده هذا المتفرج.. ومحاربة مصطلح (الفن الكبير) الذي ابتدعه حسين كمال، لتبرير انخراطه في تيار السينما التقليديه التجارية التي تريد للمخرج ان ينحني أمام شباك التذاكر.

الهوامش :

جميع مقولات المخرج التي وردت في هذا المقال.. مأخوذة عن مقابلات له في الصحافة العربية.. وهي كالتالي :

١ ـ مجلة المسرح والسينما المصريه ـ يوليو / أغسطس ١٩٦٨.

٢ ـ مجلة الحياة السينمائية السورية ــ شتاء ١٩٨٠.

٣ ـ مجلة الحان ـ ١٩٨١/٩/٥.

٤ ـ جريدة الانباء الكويتية ١٩٨٣/٥/٩.

٥ ـ مجلة المجلة ١٩٨٠.

٦ ـ جريدة الوطن الكويتية ١٩٨٦/١٢/٩

تمثّل الانسان نفسه اللغة الطبيعية وقواعد اللغة.
"NATURAL LANGUAGES UNDERSTANDING"

أو عن طريق تقليد عين الانسان، عندما تنظر وتفهم ما ترى "VISION"، أو عن طريق بناء البرامج (الكومبيوترية) بشكل أوتوماتيكي "AUTOMATIC PROGRMING"، أو عن طريق الأنظمة الخبيرة "EXPERT SYSTEMS"، التي بمقدورها تقليد الانسان في قدراته المبنية على الخبرة في المجالات المتعددة.

فاضل فضة

الذكاء الاصطناعي والانظمة الخبيرة

من أين يبدأ الحديث، هل يبدأ بما يحدث بتطورات الحاسوب وبرامجه، أم يبدأ بالأفكار والبحوث وماهي تطبيقات المستقبل.. ليس سهلا أن يتحدث المرء في هذا الوقت عن هذه الآلة الصغيرة، عن الحاسوب.. أم (الكمبيوتر)، والعلوم التي أنشأت من حولها، ولا يمكن على الأقل حاليا أن نحدد الأبعاد التي ستتمدد اليها هذه العلوم.

لقد تطور الحاسوب ليدخل كافة نشاطات الحياة تقريبا، باستئذان أحيانا وبدونه مرة أخرى، وتشعب التطور الحاصل على صعيد الآلة نفسها، ومفرداتها المستخدمة بشكل مستقل في آلات أخرى، كالسيارة والغسالة وكثير من الآلات الأخرى التي تعيش معنا في حياتنا اليومية.

وبعد أن اقتصر دور الحاسوب كجهاز كبير في بدايات عمره، على حسابات الأرقام الكبيرة وبسرعة هائلة، أو على تحليل المعلومات والبيانات، تطور دوره وتمدد، ليدخل الحسابات ومعالجة البيانات، وطريقة اتخاذ القرارات، وليحاول أن يقلد الانسان في بعض من نشاطاته المهنية. وهنا ولد اختصاص جديد، نقل (الكمبيوتر) من حالة الآلة الحاسبة الكبيرة، الى الآلة المفكرة القادرة على تقليد الانسان، اسم الاختصاص الذكاء الاصطناعي، -"ARTIFICIAL IN TELLIGENCE". وتفرعت منه عدة حقول، منها محاولة

منذ زمن والانسان يحلم بآلات تقلده، ومنذ أن بدأ عصر (الكمبيوتر) في منتصف الأربعينيات، أصبح حلم الانسان أقرب الى الواقع، وأصبح في مقدوره أن يتخيل انه قادر على صنع آلات أوتوماتيكية تقوم بهذه المهمة، وبدأت المسافة البعيدة بين الحلم والأدوات الحاسوبية تنحسر، الى وقت أصبح فيه من الممكن بناء برامج ذكية تحقق أشياء من هذه الأحلام.. وساعد على ذلك التطور السريع في بنية وأجزاء (الكمبيوتر).

وبدأت مجموعة من الباحثين في أواخر الستينيات، مشروع تطوير برنامج يقلد مجموعة من الأطباء، واستطاعت هذه المجموعة أن تبني برنامجا حاسوبيا قادرا على تقليد الطبيب في تشخيصه للمرض، وفي اقتراح الدواء الشافي له.

لقد غيرت هذه المجموعة من الباحثين — في ذلك الوقت - طريقة بناء البرامج، عن طريق فصل البرنامج عن معلومات الخبرة، بهياكل جديدة مستقلة، وأسست بهذه الطريقة، تقنيات جديدة كانت أساسا لبناء أي نظام خبير حتى هذا الوقت. واعتمد الباحثون على طرق المحاورة مع الأطباء، لاستخلاص خبراتهم، هذه الخبرات التي تطورت عبر دراساتهم الجامعية وعبر تجربتهم في العمل خلال فترة من الزمن. ونجح هذا النظام الخبير الذي سمي ميسين "MYCIN"، في تقليد الأطباء في تشخيصهم للمرض، ولم يوضح هذا النظام للاستخدام الا بعد موافقة الأطباء التدريجية. اذ عمد الباحثون الى تطوير البرنامج على مراحل، في كل مرحلة، كانت تضاف نصائح الأطباء في طبيعة القرار للبرنامج، وبعد التعديل المستمر، وصل البرنامج الى مرحلة تساوي مستوى الأطباء، حيث لم يعد بالامكان اضافة أية خبرة جديدة، وصار البرنامج نسخة عن الطبيب بأفضل حالات أدائه.

وهكذا ولـد نوع من البرامج الجديـدة، تسمى خبيرة نسبة الى هذا البرنامج، واعتمـدت طريقة بنائه في بنـاء برامج أخرى أصبحت تعد بالآلاف في وقتنا الحاضر، تقلد الانسان بقراراته اليوميـة، الانسان الخبير باختصـاصه، ان كان طبيبـا أو كان مخططا اقتصـاديا، أو كان صـاحب قرار مـالي، أو كان خبيرا يقرر أين مكان البئر الذي يجب حفره عند البحث عن البترول في جوف الأرض.

ونجحت الأنظمـة الخبيرة بتقنياتها التـي ما زالت تعتمـد بشكل أسـاسي على طـريقـة فصل المعلـومـات والخبرة "KNOWLEDGE" عن البرنـامج الـذي يسمح بالاستـدلال والذي سمي بموتور الاستدلال "INFERENCE ENGINE".

وتعتمد طـريقة تمثيل المعلومات في هـذا النوع من البرامج على عـدة هيـاكل "STRUCTURES"، منهـا قواعـد الانتـاج "PRODUCTION RULES"، أو الكـوادر "FRAMES" أو الشبكـات النحويـة "SEMANTICS NET-WORKS"، المختلفـة بشكل بـارز عن تمثيل المعلـومـات في بـرامج قـواعد البيـانـات "DATA BAS-ES"، التـي ولـدت مـع ولادة الكـومبيـوتـر والتي استخـدمت بشكل فعال في البنوك والمؤسسات الحكـوميـة وغيرهـا ومـازالت تستخدم.



وتأتي أهميـة هـذا النـوع من البرامج، من خـلال قـدرتها على استخـلاص الخبرات الانسـانيـة وتخزينهـا ببرنامج، يقلـد الخبير في عملـه بنفس المستـوى، والأهميـة الأكبر عنـدما تبـدأ الدول النـامية بمعـرفة ضرورة نقل هـذه الخبرات من خـلال البرامج على اسطوانـات صغيرة وليس من خلال الاستثمار البشري المكلف.

ومقارنـة بسيطة لتكلفـة بناء الخبرات البشرية عـن طريق الايفـاد الى الخارج، لعـدة سنوات، أو بنـاء برامج معتمـدة سـواء على خـبرات محليـة أو خبرات مستـوردة، يمكن تعميمهـا بتكلفة زهيـدة، ونشرها في كـافة أنحـاء البلد الـذي طورت فيـه، أو من الممكن تعميمها على بلاد أخـرى.. لذا فإن الحل الأول قد يكـون ضروريا كقـاعدة أسـاسية، ونـرى ان الحل الثاني حل تكنولوجي مكمل وهـام ويساعد بشكل فعال على نشر ورفع مستوى الخبرات الناقصة في أي بلد بحاجة الى مثل هذه الخبرات.

وكيف يكون الحال اذا طـورنا برامـج في قطاعات عـديدة، تحسن مستـويـات الادارة وترفـع مستـويـات التعليم وتكمل الخبرات من أصغر مستوى الى أعلى حد منه.

أليست الامكـانيات كبيرة لهذا النـوع من البرامج الذكيـة، للأنظمـة الخبيرة، المقلدة للخبرات الانسانية المتقـدمة. لاشك بذلك ولا شك ان هذه البرامج لا يمكن لها أن تلغي دور الخبير الأساسي، الذي استخلصت منه المعلومات والخبرة وخزنت في نظام مقلـد، لأن الخبرة بحاجة مستمـرة الى تجديد وتحسين، وليس غير الخبير ــ على الأقل حـاليـا ــ قـادر على تحسين وتطـويـر البرنـامـج نفسه ليتماشى مـع مستويـات التقـدم والتطور الذي أضيف الى الخبرة نفسها.

هذا هـو أحد الحقـول والتقنيات النـاجحة في اختصـاص الـذكـاء الاصطنـاعي، حيث تعتبر البرامج من نـوع الأنظمـة الخبيرة، أكثر البرامج شعبية، حيث بني منها العـديـد وتجاوز عـدد تطبيقـاتها الآلاف، منهـا السري ومنها المعلوم والمعـروف، لأنها تختـزن خبرات وتجارب وطـرق عمل، خـاصـة بمـؤسسـات بنيت شهـرتها على نتـائجها، أو لكـونها آتية من طبيعـة المؤسسة نفسها اذا كانت سرية.

هـذا من طرف الأنظمـة الخبيرة، ونتساءل هـل حققت حقول الـذكاء الاصطنـاعي الأخـرى نفس النجاحات التي حـدثت على مستوى الأنظمـة الخبيرة؟ والجواب: كـلا لم تصل الحقـول الأخرى الى مستـوى شعبيـة الأنظمة الخبيرة، والأسبـاب عديـدة: أهمها عـدم قدرة التقنيـات وطـرق البرمجة على التطـور بشكل يجاري قدرة الانسـان الطبيعية، اذ مـا زال هناك وقت للعمل، ومـازالت التقنيـات تتطـور، بشكل غير مبـاشر من خـلال الاختراعات الأخرى المساعدة لهذه الحقـول، مع انه لا يمكن اهمال التقـدم الحاصل بها، فـاذا نظرنـا في حقل فهم اللغـة الطبيعيـة، نـرى تطـورا في قـدرة الحاسـوب على فهم اللغـة، وتحليل جملة عـادية يكتبهـا أي انسان، بطريقـة حرة، بشرط أن يكـون مجال المحادثـة معروفـا ومحددا، أما اذا تجاوزنـا المجال المعـروف والمحـدد، فـان التقنيـات التي تبنى على أسـاسها هذه البرامج، هي تقنيـات غير قادرة على الأقل حاليا، على تجاوز هذه الشروط.

ويقوم برنامج من هـذا النوع، على تحليل الجملة المكتوبة، ورد كل مفردة الى جذورهـا أو أصولها، والبحث عن شبيه أو



تطور «الكمبيوتر» حتى خرج من مجرد الآلة الحاسبة الكبيرة الى الآلة المفكرة القادرة على تقليد الانسان.

مماثل لها، مما هو مخزن لديه، ثم الاعتماد على تراكيب معينة لبناء معنى للجملة المعطاة، من خلال بنية اللغة التي تتم بها المحادثة. وهكذا يستمر الحوار بين الآلة والانسان، كأي حوار عادي بين اثنين.

ومازال العمل مستمرا في محاولة تقليد نظر وطريقة الرؤية في عين الانسان، ويتم هذا النوع عن طريق استخدام كاميرا فيديو، حيث تلتقط الصور المتتابعة التي تخزن بصورة رقمية ومن ثم يتم تطبيق برامج تعتمد على موديلات رياضية لتحليل وفهم محتويات الصور.

اذ تقسم الصورة الى مربعات صغيرة جدا، وتعمد البرامج الى التمييز بين النقاط أو المربعات البيضاء والأخرى الداكنة، ومن خلال ذلك يتم رسم شكل ومحتوى المعلومات المكونة للصورة.

ويبقى التساؤل قائما: ما هي قدرة هذه التقنيات على تحليل صورة شاطىء رملي، وما هي قدرة هذه البرامج على تمييز حبات الرمل الكثيرة عن بعضها، بشكل مفصل؟..

هذا من ناحية تقليد الرؤية والنظر عند الانسان، اما في مجال فهم الصوت المسموع وتحليل الكلمات، فانه بحث آخر، مازالت المسائل والمشاكل به عالقة، بسبب اختلاف نبرات الصوت واللهجات من انسان الى آخر.

وهنا نرى ان برمجة (الكومبيوتر) بشكل يمكن له اصدار أصوات أصبح أمرا سهلا، إما أن يفهم كلمات الآخرين المنطوقة، فذلك أمر ليس سهلا، وانما ما زال في مجال ومستوى البحوث، وان استطاع الحاسوب أن يفهم مجموعة من الكلمات تتراوح بين المئات والآلاف.

وأخيرا لا يمكن لنا أن ننسى حقلا آخر يعتبر أساسيا في مجالات الذكاء الاصطناعي، هو حقل الآلات الأتوماتيكية "ROBOTS". هذه الآلات التي بدأت تقلد ذراع الانسان بشكل ميكانيكي محدود، وتطورت لتصبح آلات مبرمجة يمكن تغيير أدائها عن طريق تغيير برنامج التحكم بها، ونرى مدى انتشارها واستخدامها الواسع في مصانع انتاج السيارات، حيث تقوم هذه الآلات بتركيب أجزاء السيارة بشكل متسلسل بدقة، وحتى دهنها أيضا.

هذه هي بعض الحقول الهامة في فرع الذكاء الاصطناعي، فن علوم الحاسوب المتعددة. هذه العلوم التي مازالت تقدم لنا كل يوم شيئا جديدا، عن طريق البرامج الجديدة وعن طريق اقتحام مجالات لم تكن متوقعة في السابق، من برامج متعددة الوسائط "MULTIMEDIA" التي دخلت عالم الفن والحياة الواسعة، الى برامج الحقائق الافتراضية "VIRTUAL RE-ALITY"، الى عصر الاتصالات الذي مازال يتطور والذي يطرح عالم «السوبر هاي واي» عالم الأتوسترادات الواسعة، الذي يسمح بنقل الصوت والصورة والبرامج والخبرات وحتى الأفلام عن طريق التقنيات الرقمية .

ونتساءل، ببراءة، وبصدق، أين نحن كعرب من كل هذا؟ ألا يحق لنا أن نساهم، أن نشارك، أن نطور من خلال احتياجاتنا، وليس كمراقبين ومستخدمين؟ أليس الحاسوب هو لغة العصر؟.. أليس هو الحصان الذي يجب امتطاؤه، للعودة بحلم الأمجاد الغابرة الى الزمن الحاضر وقرن الواحد والعشرين؟!!

مسالك الحلم

الكتاب : برزخ العزلة
تأليف : عبدالله البلوشي
الناشر : المؤلف
٨٣ صفحة ، ١٩٩٤م

أصدر عبدالله البلوشي انتاجه الأول (برزخ العزلة) في شهر يوليو من هذا العام عن مطبعة عُمان ومكتبتها المحدودة، محتويا إحدى وثمانين صفحة من الحجم الصغير (مقاس ٢٥×١٢) توزعت على اثني عشر نصا نثرياً، كشفت عناوينها منذ البداية أنها غير مهمومة بقضايا اجتماعية محددة ولا متفاعلة مع أحداث واقعية متنوعة بأي وجه من أوجه التفاعل.

وانما هي عملية راجعة الى مستقرّ الذات تستبطن أحوالها، وتعبر عن أحزانها من خلال مسالك الهجعة والحلم، وتتوسل لغة الرومانسية الحانية التي تجد في مفردات الطبيعة الحية خير معبر عن رحلة الذات في التفاعل مع أسرار النفس والكون.

ولكن الرومانسية تفقد جذوتها في مثل هذه النصوص المنطوية والحزينة التي تتدثر بمفردات الكآبة والمكابدة، دون أن تتصل بنسق فكري أو معرفي عميق، تحاول معانقته أو الاقتراب منه، أو التبشير ببعض ملامحه.

ولذلك اتخذت هذه النصوص طابع التكرار والمعاودة، إذ تظل النفس تجتر همومها الداخلية دون استشراف لتجارب الحياة أو استفادة وانفتاح على قضاياها الخالدة.

إن هذا الانغلاق الذاتي جعل مسيرة النصوص ذات طعم واحد لم يتغير إلا في لمحات شاردة سرعان ما يصيبها لفح الانطفاء، فتخبو وتعود لنغمات مطارق الإحباط والغربة.

وليس عجيبا بعد ذلك أن يكون العنوان الجامع لهذه النصوص كلها: (برزخ العزلة).

ويجب أن نلاحظ في هذا المقام ان معظم انتاج الشباب العماني في القصة والشعر ـ على حد سواء ـ يتخذ من مفردات العزلة والكآبة صدى هائلا ورنينا أخاذا يظل يتكرر باطراد في أبنية انتاجه، وتخيّم أجواؤه على روح النصوص لتتحول في مداراتها الى مراثي للنفس أولاً ثم للمدن والأصحاب وأنبل العلائق.

وهذا التقابل المتقاطع والصارخ يوحي في الباطن بتجليّات تعرض ردود الأفعال وانعكاسات روح الاحباط واليأس لدى الجيل الراهن المسكون ــ فيما يبدو ـ بالخوف من آفاق المستقبل، وبأوضاع الحالة العربية عامة.

وهذه نغمة فاجعة لا محالة، لأنها لا تدفع إلى ميادين الفعل المبدع، ولا تصرّ على الإيمان بالتغيير، بل تظل معلقة بنوازع البكاء والحنين دون تطلع خلّاق.

ولكن التدقيق النقدي في هذه الظاهرة يكشف أنها مسقطة في النصوص ومنتحلة في بعض الأحيان، وبمعنى آخر فإنها متلبسة بظواهر الألفاظ وليست تأسيسية، لأن القراءة الداخلية لهذه النصوص لا تجلي هذه الاهتمامات والهموم، وإنما تجدها على السطح أو معدومة تماماً.

□□□□□

لم يلتزم «عبدالله البلوشي» في كتابته بالقواعد الشعرية المعلومة كالوزن والقافية، تمشياً منه مع تيار قصيدة النثر.

ولكن هذا التيار وخاصة في رموزه المعروفة استعاض عن تلك القواعد بمقتربات شعرية أخرى مثل الجرس الموسيقي وجمالية العبارة وتناسق الصور ومَتَانة التعبير.

ورغم أن الشعراء يتفاوتون بأقدار كبيرة في حسن الاستفادة والتمثل من تلك المقاربات إلا انه كان من الأهدى للكاتب أن يعرض نصوصه متسلسلة متوحدة حتى تبدو كقطع نثرية فنية متكاملة، إلا انه فضل أن يوزع كلماته وألفاظه ويترك بينها مسافات طويلة توحي بأنها تهتدي بمسلك قصيدة التفعيلة الواحدة، فجاءت مبتورة وفاقدة لروح التسلسل الشعري الرائق.

ومنذ النص الأول بدا هذا التوزيع غير فعال في صنع مقتربات جمالية سلسة في اختيار الألفاظ وصياغتها، فتراءت مربكة وثقيلة مثل هذا المقطع:

« قدر



أن أندلق من جسدك الميت
ذلك العائد
على كتف الملاك »(ص٧).

ومن الواضح ان استعمال اسم الاشارة البعيد قطع التسلسل مع البداية وذهب بالشعرية المنشودة، وهو مسلك يتكرر كثيرا في النصوص فيفقدها الصياغة الشعرية كل مرة:

« أتذكر قبلتي الصامتة
على جذعها المخيف
تلك أزمنة نذرتها لليل
لذلك
غرستها طفولتي في جذور الشمس»(ص١١).

ان استعمال أسماء الإشارة اختيار غير موفق، لأنها تحولت بمستوى البناء الى الخطاب السردي المنطقي (فألفاظ من قبيل: لكي، وأيضا، ولذلك، وربما، لا تصلح أبدا في لغة الشعر وإنما يجري استعمالها في الاستدلال وتقرير الأحكام).

وقد حولت هذه العكازات المنطقية: (لكن ـ إذن ـ في حين ـ ربما) مستوى النثر نفسه إلى حشو سردي ثقيل.

وهذه نماذج توضح حجم هذا الإرباك:

ـ « انتقل كظل
كظل ـ ربما لا يعود
لعل الجذور
لم تطبع قبلة على شفتي
لكن وددت لو أنها تمنحني الغفران
إذن لاكتفيت
بفراشة في صحراء »(ص١٢).

ـ « لكنني سأنبش الصحراء
لأبحث ربما عن تل
أو ربما

عن متاهة طفل يحاصره البكاء »(ص٢٧)

ـــ « ان الصخرة التي حطمت رأسي بالأمس
لابد من نفسها اليوم »(ص٥٩).

□□□□□

لا يخفى أن جمالية الشعر انما تستمد رونقها من الاختيار الموفق للألفاظ السلسة العذبة التي تغذيها المعاني والصور الرقراقة، كرذاذ مطر الصيف الحار، أو تنمي دفقها المتوهج خيالات المشاهد والتجارب الحافلة بالحياة والبهجة، أو تزكيها الاستعارات البليغة والرموز البديعة، وهذه المسالك جميعها كفيلة بمقدار معتبر لكي تنهض بمبدأ التعويض عن نقائص الوزن والقافية.

ولكن نصوص عبدالله البلوشي لم تكابد هذا التطلع والنزوع، واقتصرت على نوع واحد من التعبير ظل خاضعا لأساليب النداء والإشارة والجمل الاسمية الباردة.

وفي النص السادس (محبة) تمثيل دقيق لهذا المستوى الأحادي من التعبير الذي يقتصر على النداء والتكرار والذي أحال الفكرة الحية الى أفق جاف وشاحب.

يقول النص:

« أناشدكم أيها (العابرين) أن تسقطوا
ماء على النار
أناشدكم أن تعشقوا الأرض
أناشدكم أن تكسروا السهم
وبعد أن تسقط أجسادكم أرواحا
عذرية اللون
ستخلع السماء معطفا
فوق أضرحة الموتى
وتهديكم الأرض حلة
من زنبق الوديان »(ص٣٥).

وضعتُ كلمة العابرين بين قوسين لبيان أنه لا مسوغ لنصبها أو جرها فهي مرفوعة بالواو على النداء، كما ان استعمال صيغة الاسقاط للماء والأجساد غير دقيقة فضلاً عن تكرار عبارات المناشدة التي جمّدت النص وأضفت عليه ظلالاً ثقيلة من البيانية والخطابية.

□□□□□

حاولت النصوص مقاربة المنحى الصوفي الذي أصبحت مفرداته موضة شائعة جدا في الخطاب الشعري الحديث، وقد تكفلت هذه المفردات بالإيحاء بأنها متساوقة مع أغراض النصوص كلها، وأضفت عليها ظاهريا مسحة من السكينة والنزوع الى التأمل، إلا ان التكرار أفقدها كثيراً من عناصر الجمال المنشودة.

إن لفظ السماء تكرر عشرين مرة ولفظ الجسد تسع عشرة مرة ولفظ الشمس عشر مرات!!

وبهذا التراكم صار التمييز بين المقاطع المتماثلة أمراً لا طائل من ورائه، وظل النص يعيد نفسه مرة بعد أخرى بدون تغيير يذكر.

وهذان نموذجان يشيان بذلك التماثل العجيب:

يقول المقطع الأول:

« بالأمس
كان يضمني صدر نائحة
تشبه قديسة كالشمس
تفصلني الجذور عن الليل
لأتحد بجسد أكثر موتا
من دماء أمي
هكذا بعد زمن آت
سيسقط جسدي عند منحدر ما »(ص٢٥).

ويقول المقطع الثاني:

« من ربوة كنصال حادة
اقتلعت جسدي
فصرت أشبه برجل مجذوم
لكنها الأرض
تنبتني من جديد
تلك هي أمي
وأنا الزهر الذي يتجذر
في شواهد القديسين
وتباركه السماء »(ص٦٣)

□□□□□

حفلت النصوص بالرموز والدلالات المسيحية وأُقحمت في السياق عَنَتًا لا لتخدم جماليته أو رمزيته، وإنما كتقليد مستمد من أدبيات بعض الشعراء العرب المسيحيين، وقد تحول هذا التوجه إلى غنائية احيائية وتبشيرية لا قيمة لها، ويكثر هذا النزوع المسيحي في أشعار بدر شاكر السياب وخليل حاوي وأدونيس وقاسم حداد، ولكنه لم يتخذ في (برزخ العزلة) أية قيمة رمزية اشارية وإنما شكل فائضا حشويا لا مبرر له مثل (الخطيئة والغفران، والقديسين، والرهبان، والصلب، والأيقونة، والملكوت والتراتيل).

لقد أدى هذا التراكم اللفظي والحرص على إقحام الرموز المسيحية إلى إرباك النص بالجمل الاسمية المتراصة الزائغة عن سمت اللغة العربية في بناء الكلام.

وهذا مثال يكشف صورة هذا التكلف:

« أتذكر ذلك النشيد
حين يغسل الخطيئة كل مساء
البوابة المشرعة على الريح
السماء.. اصطفاء القديسين
الشجرة الأم »(ص١٤).

تجنبت النصوص الاغراق في الديباجة المرصعة التي تستهوي دائما الكتاب الشباب، واستعاضت ببعض اللفتات الخاطفة والجمل المختصرة وهذا مسلك محمود، ولكنها وقعت في مأزق أسوأ: هو الاستعارة الملفقة من مصطلحات المتصوفة وإقحامها في سياق غير منسجم، كقول الكاتب:

« تركت ذاكرتي تحت غطاء قديم
تنهشها الجرذان في وضح النهار
لا شيء في جسدي سوى الله
وبقايا من الخوف »(ص٦٢).

فما وجه العلاقة بين الذاكرة التي تنهشها الجرذان، وبين إقحام لفظ الجلالة في هذا السياق؟! ومن أين يجيء الخوف بعد ذلك؟

إن الحرص على إقحام قولة محرفة عن الحلاج أفسد النص وجعله متهافتاً ذوقيا ومنطقيا.

□□□□□

هناك ظاهرتان متباينتان تستحقان المتابعة والتمحيص يتعلقان كلاهما بطبيعة الانتاج الأدبي العماني الحديث:

الظاهرة الأولى: أيجابية الحضور التي أبداها الكتاب الشباب العمانيون؛ فرغم ندرة المنابر الثقافية وقنوات التواصل، ورغم حداثة السن والتجربة إلا انهم سعوا بجهود موفقة نحو تأكيد هذه المساهمة التي تتجلى بالخصوص في توالي الاصدارات وتعدد الأصوات في القصة والشعر في السنوات الأخيرة.

الظاهرة الثانية : سلبية التمثل والنقل: فالحرص على الحضور لم يقابله سعي حثيث نحو البناء الذاتي والاستقلال بالنظرة والتجربة بل صبغها بصبغة النقل، فجاءت المحاولات الأدبية نسخا عن تجارب الآخرين شرقا وغربا.

وقد آن الأوان لكي تحل مرحلة انتقالية جديدة، يجد فيها الكتاب ذواتهم وشخصيتهم.

ونأمل أن يكون صدور مجلة (نزوى) مبشرا بآفاق هذه المرحلة الجديدة ودافعا نحو ميادين الإبداع والتميز.

محمد حسن بدر الدين

مشروع لنقد الروايـــة

الكتاب: تحليل الخطاب الروائي
تأليف: ســـعيد يقطيـــن
الناشر: المركـز الثقافي العربي

يبدو ان الرواية، حقا، هي الوجه الأكثر بروزا في الخارطة الأدبية العربية، ليس على الصعيد الإبداعي الذي حقق نجاحات هامة وإنما أيضا على الصعيد النقدي المصاحب للعملية الروائية و«المنظر» لها. فعلى صعيد العملية النقدية المتهمة أساسا بأنها أضعف حلقات الأدب العربي صدرت العديد من الدراسات حول الرواية العربية على مستويات البنى والمكونات، الحكاية والخطاب.

ومن هذه الدراسات والكتب النقدية الهامة التي حللت وساءلت تجارب روائية عربية بأدوات التحليل والمساءلة النقدية الصارمة، كتاب الناقد المغربي سعيد يقطين (تحليل الخطاب الروائي «الزمن ـ السرد ـ التبئير) والذي صدرت مؤخرا طبعته الثانية.

يستهل الكتاب مشروعه النقدي المستفيد أساسا مما أنجز في مجال تحليل الخطاب الروائي في الغرب بطرح عدد من الأسئلة التي تبدو ضرورية في سياق ما تضمنه الكتاب من نقاشات، أسئلة سنرى انها تنفرش على أرضية الكتاب وتشكل أطروحته الأساسية، وهي على النحو التالي:

ـ كيف يمكننا تحليل الرواية العربية بدون تصور نظري للرواية؟

ـ ما هي هذه النظرية ؟

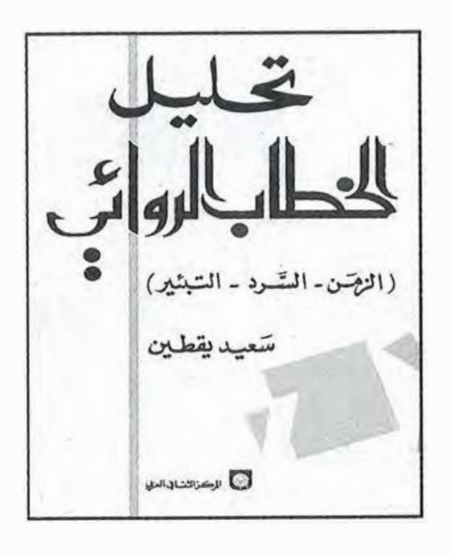
ـ ماهو موضوعها ؟

ـ ما هي أدواتها وأسئلتها ؟

ـ كيف يمكننا اقامتها وتطويرها ؟

ويوضح الناقد بدءا ان الموضوع الأساسي «تحليل الخطاب الروائي» لا يبحث في الرواية بوصفها فنا أدبيا ولكنه بحث فيما حول الرواية، في الخطاب الذي ينبني عليه النسيج الروائي وتقوم عليه المادة الحكائية في الرواية والذي يحدده الكاتب عبر اشتغالاته فكرة ولغة. وفي هذا السياق يرى الكاتب ان فكرة التفرد والصوت الخاص في العمل الروائي يبرزها على وجه التحديد الخطاب الذي يحدده الروائي ويختاره وسيطا لمادة الحكي: «أننا لو أعطينا لمجموعة من الكتاب الروائيين مادة قابلة لأن تحكي، وحددنا لهم سلفا شخصياتها وأحداثها المركزية وزمانها وفضاءها لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم، وان كانت القصة التي يعالجون واحدة».

اختار الناقد سعيد يقطين في تحليله للخطاب الروائي السرديات البنيوية كما جسدها الإتجاه البويطيقي وعبر تتبع دقيق للعديد من وجهات النظر داخل هذا الاتجاه، وعبر مزاوجة صارمة بين عمل البويطيقي وهو يبحث عن الكليات التجريدة وعمل الناقد وهو يدقق كلياته ويبلورها من خلال تجربة محددة. تلك التجربة التي قادت يقطين الى الاشتغال في دراسته هذه على ثلاثة مكونات أساسية، تشكل الفضاء الكلي للخطاب الروائي ومكوناته المركزية. اذ يقوم الخطاب عليها من خلال طرفيه



المتقاطعين: الراوي والمروي له. وهي (الزمن ـ الصيغة ـ الرؤية السردية).

والدراسة باعتمادها هذه المكونات الثلاثة تقف عند حدود ما يعرف بالمظهر النحوي أو البنيوي. غير ان الناقد الذي وجد ان هذا الوقوف هو إجراء أساسي فرضته عليه آليات التحليل السردي تمكن بصيغة ما، صيغة «انفتاح النص الروائي» تحديدا من الإنتقال في تحليله العميق والمتأني للخطاب الروائي من لازمة المظهر النحوي أو البنيوي الى المظهر الدلالي أو الوظيفي في محاولة جادة لتطوير وتطويع آليات النقد التحليلي في الغرب ومقاربته والخطاب الروائي العربي مع المحافظة على الشروط الأساسية لآليات النقد التحليلي المنجزة أساسا في الغرب.

إن هذا الكتاب صياغة وتمييز «تنظيري» متميز بين القصة «الرواية» كمادة حكائية وبين الخطاب كطريقة لتقديم هذ المادة عبر المكونات الثلاثة المركزية التي ذكرنا. وهو، يمكن وصفه، تحليلا «تقنيا» لما تضمنه من تخطيطات نقدية توخي الناقد كما يبدو الصرامة والصبر والتأني خيارات لعمل نقدي متميز، يمكن عده إضافة حقيقية للمشروع النقدي العربي.

صليبا الدويهي

اللوحة بصمة إيجاز شعري

أسعد عرابي

انقطع هاتف الدويهي بعد آخر لقاء بيننا جرى منذ أشهر قريبة، وتوقف اثر ذلك العمل في النص النقدي الذي كلفني به، ثم غرق مشروعنا في حداد مديد، وتشبث حضوره في الذاكرة يعاند الغياب، مثله مثل تراثه اللوني الذي استمد غذاءه - خلال نصف قرن - من شموس المتوسط وصقيع جبل لبنان.

لقد هيأت لي لقاءاتنا الأخيرة فرصة اعادة النظر في روابط مراحله الثلاث المعروفة واعادة سبر حركته التشكيلية بشكل عام. اسمحوا لي بالعبور الموجز في خصائص هذه المحطات حتى نحكم سياقها من جديد.

□□□

تلقّف الدويهي أولى مشاهداته للريف اللبناني في جنان ضيعة طفولته إهدن، فصورها عند مشارف وادي قاديشا المسكون بمعجزات القديسين والزهاد، وتوغلت فرشاته في تكورات التلال المتتالية المزروعة بالدور والأديرة ذات القرميد الأحمر، في غابات الأرز وجذوع الفلاحين، مستمدا اشراقاته اللونية المبكرة من انعكاسات البحر والشلال، الثلج والغيم، كان يرسم امتداد هذه المناظر في الذاكرة متخليا بالتدريج عن المنظور الخطي واللوني، فالقرميد البعيد يشابه لونه القريب، وقد دعم أستاذه حبيب سرور توجهه اللوني الذي يعتلي السلالم اللونية المتخمة بالحرارة والبرودة، ثم نجده يحافظ على هذا المزاج في مسطحاته الوحشية الباريسية (مابين ١٩٣٢ و١٩٣٦) منتهجا مساحات ماتيس وجوجان وفويارد وغيرهم..

يستخرج فناننا في المرحلة الأندلسية التالية سطوحه الملونة من الحقول المتقابلة في الظل والنور والمستطر على جدران العمائر الغرناطية، يزداد أثناءها اختزاله للشكل كما يزداد التقشف في التفاصيل مسجلا بداية التحول الحاسم من المنظر العيني الى المشاهدة القلبية، منتقلاً من دلالات الهياكل المعمارية إلى أشرعة المساحات المقصوصة، والمتحالفة مع المقصوصات الورقية الملونة الأخيرة التي أنجزها ماتيس في محترفه المتوسطي في مدينة نيس، وذلك قبل وفاته عام ١٩٥٤، منشئا فيها الشكل واللون بمقص واحد. وقد اجتمع الدويهي مع ماتيس حول عقيدة التزامن الموسيقي البصري بخصوص مقابلات اللون الحادة التي تقع بين جوابه وقراره المتباعدين.

لم يكن الدويهي في أية مرحلة رساماً وصفياً ولا حتى انطباعياً، فمناظره مثل تجريداته تعاف التشبيه، وسرعان ما تسامت تشكيلاته عن الحساسية البصرية إلى أوقيانوس البصيرة في تجريده اللاحق، ولن تتعدى هذه البدايات حدود البحث الحثيث عن النواظم التجريدية التي سيعرف بها خلال الأربعة عقود الأخيرة.

فإذا ما عدنا إلى الخمسينات، وجدناه يتبع مسار أترابه من طلائع الفن المعاصر، أولئك الذين تراوحت تجاربهم وأسفارهم مثل الدويهي بين باريس ونيويورك، ولعله من الجدير بالذكر انه كما حمل ذاكرته الموشومة بصقيع الجبل وسعير المتوسط وذخائر الإيقونات والمنمنمات وبصمات الإيجاز الشعري وتنزيهات رياضة الصفر والواحد أقول انه قد حمل معه الى نيويورك ما علق في روحه من لهاثات ألوان كل من استيف وإيف كلاين في باريس، لقد عرف هذا الأخير بصباغته اللونية الأحادية المتخمة والقريبة من رذاذ الإشعاعات الذرية أو اللدائن الملوثة. ولكن تحالفه اللاحق مع الثلاثي الأمريكي نيومان، وروتكو، وستيل،

سيكون أشد إلتصاقاً بطبائع تجربته، خاصة وأنهم يشاركونه تعلقه بمقصوصات ماتيس المسلوخة عن هيكلها الخطي، واستمدادهم من ذخائر مؤسسي الحركة أرشيل غوركي ذلك الأرمني الذي تحفل حقائبه اللونية بفراديس الشرق.

إستعار الدويهي هيئة الشريط الكهربائي الملتمع في فراغ نيومان عمودياً، ووافق لويس نقله المركز البصري إلى محيط اللوحة، كما إلتحم مع المنهج الجرافيكي الذي طبع تجارب كل من ستيلا وكيلي، مقتحماً بقية كوكبة النسق الهندسي، مما دفع بتأليفاته بإتجاه «**المينمال آرت**»، دون أن يتطابق معها بسبب تمسكه بأصول اللوحة القماشية وفن الحامل؛ وإذا كانت حساسية مدرسة نيويورك التجريدية المحدثة قد شاركت في تحديد ملامح تأليفاته في الستينات فهي لم تخرج عن صبواته المسبقة في الإيجاز اللوني، وكما تحالف في باريس مع المسطحات الأورفية لاسطوانات دولونوي التي جابهت مادية المنهج التكعيبي، فقد عكس لقاؤه مع مسطحات نيومان تناقض طبعه التصوفي مع التعبيرية التجريدية التي كان يقودها جاكسون بولوك، وسيجابه صراحة سيطرة «البوب» و«الأدب» على الساحة التشكيلية الأمريكية معتبراً الأول تقليداً مبتذلاً للصور الإستهلاكية الشعبية متهماً الثاني بتضليل الإدراك عن طريق الخداعات البصرية، ولعله من الواجب الإشارة في هذا المقام إلى استخدامه الهامشي ـــ رغم ذلك ـ للالتباسات الهندسية واللونية خاصة وأن مسطحاته توحي بالتمدد والتقلص النسبي الفلكي والمجهري في آن وتحتمل بالتالي شتى القياسات، ناهيك عن بعض السلوكات الهندسية في جوانب اللوحة والتي تتناقض مع دلالاتها الفراغية. وبالإجمال فإن الألوان تُحقن بطريقة تدرجية أوركسترالية، تتوضع عبرها طبقات الأكريليك، حتى تصل إلى درجة التشبع المناسبة، تخفي المساحة الأخيرة ما تحتها ولا تعثر في جسدها على أدنى أثر للفرشاة، فالسطح صقيل والقرار فيه هادىء مستكين كألوان البحار من الداخل. تسبق التكوين النهائي مجاهدات تحضيرية على الورق تتصيد احتمالات خرائطه، حتى يصل إلى إحكامه النهائي فيبدو وكأنه لا يمكن أن يكون إلا كما انتهى اليه.

تشتمل تكويناته المهندسة بشكل عام على ساحة مركزية تتحلّق حولها شظايا شريطية عمودية مستقيمة الحدود، ربما وفدت بشكل لا واعٍ من نواظم البيت المحلي وفنائه الذي تحوم في فلكه الحجرات، وستبدو هذه المقارنة المعمارية أشد وثوقية عند تأمل حزمة الأشرطة التي يستخرج تطورها من التبسيط المعماري للقاء الجدران والمشربيات الأندلسية، أما تجاربه التي تعتمد هياكلها أشباح الحروف السيريانية أو الكوفية أو غيرها فتعكس رغبته في الخروج من النمطية التي وقع فيها معاصره من التجريديين الهندسيين.

□□□

لا تتطابق لدى الدويهي أماكن أسفاره وإقاماته مع تقسيمات مراحله الفرضية، فمناظره اللبنانية لم تكن بعيدة عما يجري في باريس في بداية القرن، ودراسته الباريسية تحفل بمناظره اللبنانية، أما فريسكاته في كنيستي الديمان وماريوحنا فتعتمد على مشاهداته للفريسكات الكلاسيكية خلال إقامته في روما، أما المرحلة الأندلسية التي يدعوها الدويهي نفسه بالمخضرمة فقد كانت تعوم في تجاربه التجريدية ذلك أنه قطع إقامته الأمريكية ليزور غرناطة. وسيقطعها من جديد لينجز تصاميم الزجاج المعشّق في ديرمار مارون ١٩٧٢ في عنايا، ثم يختم إقامته في نيويورك، كان عليه أن يعتزل في مرسمه ست سنوات، وبالمقابل فهو لم يتخل عن مخزونات ذاكرته عن الطبيعة اللبنانية عندما عبر إلى التجريد هو نفسه يؤكد في أكثر من مناسبة قائلا: «**الجديد إختصار للقديم**». والواقع أن مسيرة فناننا لا يحكمها خط متصاعد بقدر ما تقوم على المراجعات الدؤوبة، والتمسك بتطابق مراحله مع أماكن اقامته أدت الى تعسف إنساب مناظره التشخيصية الى المحترف اللبناني ثم سحب هوية التجريد وإلحاقه بركب المدرسة الأمريكية، ولعله ليس من باب المصادفة أن معرضاً تشخيصياً قد أقيم العام الفائت في غاليري أبروف البيروتية متزامناً مع المعرض الاستعادي الذي أقامه معهد العالم العربي في باريس لتجريداته، وإذا كان من باب الإفتراض أنه يصور مناظره وتجريداته في نفس الوقت فهو اثبات آخر أنه يستمدّ من نفس المعين وينضح من ذات مختبره السابق واللاحق خاصة وأننا شهدنا تخلّف الذوق العام عن اللحاق بطليعيته اللونية والتنزيهية.

لعل فناننا كان يتبع المثل الفرنسي الشائع: «**علينا أن نتراجع خطوة إلى الوراء حتى نتمكن من القفز إلى الأمام**»، قد نحتاج نحن أيضاً إلى مثل هذه الخطوات المتراجعة والتي ستسمح لنا ببلوغ أنوار الدويهي الباطنة، والمحجبة بسكون هندسة الظاهر.



في معرفة الأشياء المتشاكلة

"هذا النص التراثي الذي يقابل ويشاكل المتنافيات بين ما هو أرضي وما هو سماوي من علاقات (الحب والدفع)، هو اختيار من كتاب (مخطوط) بالغ الأهمية، عنوانه «كشف الأسرار المخفية في علم الأجرام السماوية والرقوم الحرفية».
والكتاب في ستة مجلدات من اشتغالات علماء عُمان في القرن الحادي عشر الهجري، مؤلفه العلامة الكبير «عمر بن مسعود بن ساعد المنذري» وهو أحد أبرز علماء الطب والفلك والرياضيات في زمانه، وله اضافة الى هذا المؤلف كتب ورسالات أخرى في الفقه والأدب والطب. وقد توفي سنة ١١٦٠هـ"

واعلم ان لجابر بن حيان الصوفي كلاما مناسبا لهذا الباب ○ قال المقصود من الطلسم اما الحب واما الدفع ○ فالحب لا يتم الا بجمع الأشياء المتشاكلة ○ والدفع لا يتم إلا بجمع الأشياء المتنافية ○ وهذان الوجهان اما أن تعسر في الأسباب الفلكية وهي طبايع النجوم أو في الأسباب السلفية وهي طبايع العقاقير والأدوية ○ واعلم ان الأشياء المتشاكلة على ثلاث مراتب ○ احدها أن تكون متشاكلة في الكيفيتين أعني الفاعلة والمنفعلة معا كالحار اليابس مع الحار اليابس وهذا أقوى أنواع المشاكلة ○ وثانيها أن تكون متشاكلة في الفاعلتين فقط مثل الحار الرطب والحار اليابس ○ وثالثها أن تكون متشاكلة في المنفعلتين فقط مثل اليابس الحار واليابس البارد وهذه المرتبة دون المرتبة الثانية لأن المنفعل يكون أضعف في الفاعل ○ وأما الأشياء المتقابلة أيضا على ثلاث مراتب ○ فالأولى وهي أقواها أن تكون متقابلة في الكيفيتين معا مثل الحار اليابس والبارد الرطب ○ والثانية وهي أوسطها أن تكون متقابلة في الفاعلتين مثل الحار الرطب ○ وأدناها أن تكون متقابلة في المنفعلتين معا مثل الحار اليابس والحار الرطب والبارد اليابس والبارد الرطب ○ فاذا عرفت هذه المقدمة فلتعتبر هذه الأحوال التي في الكواكب في الأدوية ○ وأما الأحوال الفلكية حسب المتشاكلة فتقول المشاكل التامة حاصلة بالتثليث الأول والخامس والتاسع والحار للحار والبارد للبارد والرطب للرطب واليابس لليابس ○ وأقواها في هذا العمل هو الأوسط ثم الثالث ثم الأول ○ مثال ذلك الحمل والأسد والقوس مناسبة الا ان أقواها الأسد لأنه الأوسط ثم القوس وأضعفها الحمل ○ وأما المنافاة فهي اما بحسب البيت أو بحسب طبيعة البرج ○ فاما بحسب البيت فالمباعدة التامة بين كل بيت وسابعه وكما عرفت هذه المتشاكلة والمنافاة بحسب البروج والبيوت فأعرفها بحسب الكواكب ○ فالكواكب الحارة هي الشمس والمريخ والمشتري ○ والباردة هي زحل والقمر والزهرة وعطارد مشترك ○ وانت عارف بأن الأقوى في هذه الثلاثة في السخونة والبرودة أي كوكب هو ○ وان الأوسط في هذه الكيفية والأضعف أيها هو ○ فان أردت تكثير شيء فاجمع ما يناسبه ○ ومثال ذلك اذا أردت استجلاب الأسد إلى مدينة والسمك إلى ماء في المياه فهذان المثلان هما المتضادان في الطبع فليكن الرصد في باب الأسد لبرج حار يابس وكما ان الأسد غاية في الحرارة اليابسة فليكن البرج والكوكب كذلك وكذا القول في طلسم السمك ○ وأما الدواء فإنه لابد وأن يكون أحد الأجناس الثلاثة للحيوان والنبات والحجر ○ أما الحيوان والنبات فإنهما سريعا التغير فتبطل



في الحال O وأما الحجر فإنه يبقى ويدوم وليكن لحجر ان كان لطلسم حارا يابسا فالحجر الحار اليابس O وان كان باردا يابسا فالبارد اليابس O وأما في طلسمات الدفع فمن أراد طرد الحيات والأفاعي من موضع فالعقارب باردة والأفاعي حارة فتقول بحسب أن يكون البرج والكوكب والحجر في البارد حارا وفي الحار باردا O فهذا هو الكلام في طبايع النجوم والعقاقير O وها هنا عمل ثالث O وهي الصور المنقوشة على حجر فكثير من الناس ظن ان ذلك يجري مع اللعب ولعبث وليس ظنهم حقا لأن نسبة الشكل كنسبته الطبع إلى الطبع ويجب أن يكون الاشتغال بذلك النقش حال طلوع الكوكب من أفق المشرق ولأن الطلوع يجري مجرى الحدوث فتكون الصورة المستحدثة حادثة حال زمان ما يجري مجرى الحدوث للكوكب فيتم انتساب الصورة اليه فيقوى العمل O واعلم ان حدوث الصورة عند طلوع الكوكب يجري مجرى ولادة الولد عند طلوع الكوكب فكما ان هناك تسري قوة الكوكب الطالع والدرجة الطالعة في تلك الصورة المنقوشة والتماثيل O

باب في نحورات الكواكب للمماثلة والمقابلة:

واعلم انه يتفرع على ما قدمنا والأسرار فرع بدء منه وهو ان لكل كوكب نحورين أحدهما للمماثلة والثانية للمقابلة O والمماثلة ان يكون الكوكب في درجة حارة أو باردة أو يابسة أو رطبة ويكون الكوكب مناسبا في الطبيعة لتلك الدرجة ويجب أيضا ان يكون البخور مناسبا في المقابلة لابد من ضد ذلك فان كانت الدرجة والكوكب جارين فالدواء بارد وبالضد O فالنوع الأول استجلاب والثاني الطرد والأبعاد O فبخورات زحل في المماثلة البرد واليبس كافور ويزرقطرنا وقشور زبد البحر وبعر الضب O وبخور في المقابلة الحارة اليابسة بلسان وحبّ البلسان ومسك فقط فان زيد فيه فالفلفل O وبخور المشتري للمماثلة الحارة الرطبة الجرجير المجفف والعنبر واليسون والزعفران O وبخور للمقابلة الباردة اليابسة هي التي لزحل بحسب المماثلة فان زيد فيه قليل من الكندس والجوز كان جيدا O وبخور المريخ للمماثلة الحارة مسك وزعفران الجديد وبلسان واشق وفلفل ومصطكي O ونحورة للمقابلة الباردة الرطبة عنبر الثعلب وعصي الراعي وحَي العالم وبرشا وشان وورق برزقطو ناكل هذه مجففة فإنها من العجايب O وبخور الشمس للمماثلة اليابسة بلسان وسندروس ومسك وعنبر وأساور وجميع الأشياء الذهبية وما يجري مجراها داخل فيها O ونحورها للمقابلة الباردة الرطبة الماء المغلي الذي يطرح فيه الطيب ككافور والعود وما أشبه ذلك من النحورات الباردة لا غير O وبخور الزهرة للمماثلة الحارة الرطبة شاذنج معجون بماء الكافور وماء الهنديا المعجون به وجوزابوا وماء السوسن المعجون به القاقلة والقرنفل المحبب كل ذلك مجفف O وبخورها للمقابلة الباردة اليابسة هو بخور زحل بعينه O وبخور عطارد لمماثلة الباردة الرطبة الخشخاش الأسود والأبيض واللفاح المجفف وبرزقطونا هذه اما وحدها أو مسحوقة معجونة بماء الكافور وهو أجود O وبخور للمقابلة الحارة اليابسة الكبريت والسكبينج والجاوشير والدرابح والأشق والكندر والراسخ O وبخور القمر للمماثلة الباردة الرطبة قضبان الكرم والجلنار والورد المجففان والكافور الأسود وقليل من الملح الجريش O وبخور للمقابلة الحارة اليابسة قضبان الياسمين وقشور حب البلسان والكتابة والقافلة والياسمين والخميري ودهن البان O وأيضا يحب في هذه البخورات رعاية أمرين O الأول أن يكون البخور مسحوقا مخلوطا بعضه ببعض O والثاني أن بخور كل كوكب يبخره ما دامت تلك الدرجة في الطلوع فاذا طلعت بتمامها نُزل النحور.

المشاركـــون

إدوار الخراط : الروائي المصري والكاتب المعروف، من أعماله الروائية «رامة والتنين»، «الزمن الآخر»، «حجارة بوبيلو».

أسعد عرابي : ناقد تشكيلي عربي مقيم في باريس.

إلياس فركوح : روائي وقاص أردني، من أعماله، «مقامات الزبد»، «نحرث البحر».

إيطالـو كالفينـو: الكاتب الإيطالي الأشهر، من أعماله التي نقلت للعربية «مدن غير مرئية»، «ماركو فالدو» و«البارون المتعلق»، توفي عام ١٩٨٥ .

أحمد درويـــش: أستاذ جامعي مصري له العديد من المؤلفات والترجمات عن الأدب العربي القديم والمعاصر.

بدر النعماني: رسام ومصور عماني.

جوناثان كلر : ناقد انجليزي معروف، له العديد من الكتب التي ينظر فيها للأدب العالمي.

حسن حداد : ناقد سينمائي بحريني.

سعدي يوسف : الشاعر العربي الكبير، سبق له ترجمة عدة روايات، له مجموعة قصص هي «نافذة البيت المغربي».

سليمان جوادي : شاعر جزائري.

ضيـاء العـــزاوي : الرسام العراقي المعروف، أقام العشرات من المعارض الخاصة والعامة، صمم العديد من المجلات الثقافية العربية والعالمية، يعد الأبرز في جيله العربي بجانب آخرين.

طالب المعمري : شاعر وصحفي عماني له مجموعة قيد النشر.

عبدالرحمن الهنـائي : مصور عماني محترف، تزاوجت موهبته التصويرية بدراسته الأكاديمية في الولايات المتحدة.

عبدالله البلوشي : شاعر عُماني، له مجموعة «برزخ العزلة».

عبدالله الحراصي: باحث ومترجم عماني في جامعة السلطان قابوس

عبدالله السمطي: شاعر وكاتب مصري شاب.

علي جعفر العلاق: ناقد وشاعر وأستاذ الأدب في جامعة صنعاء، من أبرز أعماله «لاشيء يحدث ـ شعر».

قاسم حداد : من أبرز الشعراء البحرانيين على الصعيدين الخليجي والعربي، له أعمال شعرية كثيرة، ورئيس تحرير مجلة «كلمات» البحرانيـــة.

كمال أبـوديب: الناقد المعروف وأستاذ كرسي الدراسات العربية بجامعة لندن، له ترجمات عدة منها «كتاب الاستشراق» لإدوارد سعيد.

لوث جارثيا كاستينون: أستاذة ومترجمة (من وإلى العربية) وكاتبة أسبانية، قدمت أطروحة عن الشعر العربي.

ليبـولد سنجـور : الشاعر الافريقي المعروف ورئيس جمهورية السنغال (سابقا) عضو الأكاديمية الفرنسية.

محسن حمود الكندي: باحث عماني بكلية الآداب جامعة السلطان قابوس.

محمد البلوشي : قاص وخطاط عماني صدرت له مجموعة بعنوان «مريم».

محمد بنيس: ناقد وشاعر مغربي له أعمال كثيرة في المجالين، يرأس قسم اللغة العربية بجامعة محمد الخامس.

محمد الثبيتي : شاعر سعودي، له عدة مجموعات شعرية.

محمد الصايغ : مصور ورسام عماني.

محمد لطفي اليوسفي: أستاذ بكلية الآداب، جامعة تونس.. من الذين يتسم نقدهم بالجدة وارتياد المناطق الصعبة في الأدب العربي.. صدرت له عدة كتب منها «لحظة المكاشفة».. «المتاهات والتلاشي»..

محمد المغبوب : قاص ليبي، له العديد من الأعمال المنشورة.

مـوريس ميترلنك : مسرحي بلجيكي معروف، له أعمال عديدة ترجمت وعرضت في بلاد عديدة.

هلال بن علي الهنائي: أستاذ عماني بكلية الهندسة جامعة السلطان قابوس، له العديد من الأبحاث باللغتين العربية والانجليزية.

الهنوف محمد : شاعرة إماراتية.

يحيى بن سـلام المنذري : قاص عماني، صدرت له مجموعة «نافذتان على البحر».

يونس الأخزمي : قاص عماني، له مجموعة «النذير».

NIZWA
A PERIODICAL CULTURAL REVIEW IN ARABIC
EDITOR - IN - CHIEF :
SAIF AL RAHBI

PUBLISHERS:
OMAN NEWSPAPER HOUSE
P.O.BOX 855, Postal Code No. 117.
Alwady Alkabeer. Sultanate Of Oman
Tel: 601608. Fax: 694254